



207

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

شعرنا القديم
والنقد الجديد

تأليف
د. وهب أحمد رومية



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

207

شعرنا القديم والنقد الجديد

تأليف

د. وهب أحمد رومية



المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

تمهيد

رب يسر وأعن

يحاول هذا البحث اختبار فرضين علميين، يتصل أولهما بالنقد العربي المعاصر، ويتصل الآخر بالشعر العربي القديم.

الفرض الأول:

يقوم هذا الفرض على اعتقاد بأن نقدنا المعاصر نقدٌ مأزومٌ على الرغم من الضجيج الذي يرافقه خطوة خطوة. لقد أصابه العجز عن مواجهة المذاهب النقدية العالمية المعاصرة، فاستسلم لها. ولكنه عدّ نفسه مخادعة للذات وتضليلاً لها، جزءاً من تلك المذاهب، فامتلأ بروح «النخبة»، وزها بشعور الاستعلاء الأرستقراطي، وكتب النقاد نقداً يحار فيه المتلقي، فلا يستطيع أن يرده إلى علم منضبط الأصول والإجراءات، ولا يستطيع أن يرده إلى مذهب نقدي بعينه. وانقطعت الصلة بين الموقف النقدي والموقف الاجتماعي، وكان هذا الانقطاع آية التخبط والاضطراب، وشاهد صدق على المآل الكئيب الذي آل إليه النقد الجديد. وظهر هذا الأمر مصحوباً بضوضاء تُصمّ الآذان في نقد الحداثة الذي تناول شعر الحداثة، وامتد إلى شعرنا القديم وقد فارقته مقادير من ضوضائه، لكن انحرافه في فهم طبيعة الشعر ووظيفة النقد لم يفارقه، وظهر ذلك جليّاً في «المذهب الأسطوري» الذي تناول شعرنا القديم بالتحليل والتفسير. إنه نقد مأزوم، سليل ثقافة مأزومة امتدت إليها أزمة

الحياة العربية المعاصرة، وانتهت بها إلى أن تكون جزءاً من الأزمة بدلاً من أن تكون عاملاً حيوياً يساعد على النهوض بالأمة، والتغلب على أزمتها، والتحرر منها.

الفرض الثاني:

يقوم هذا الفرض على اعتقاد بأن شعرنا القديم شعر غامض وبوّاحٌ في آن، خلافاً لما شاع في أوساط أكثر الدارسين. ومصدر غموضه ليس ألفاظه وتراكيبه، بل موضوعاته وأغراضه أو رموزه بعبارة أدق. ولذا فهو صالح - ككل شعر عظيم - لقراءات متعددة تفك رموزه ليبوح بثرائه الباهر، ولكن هذه القراءات مشروطة بشروط شتّى تعصمها من أن تكون لغواً أو هذياناً.

وتأسيساً على ما سبق قسمت البحث إلى بابين. يخلص الباب الأول «الحداثة المموهة» لاختبار الفرض العلمي الأول على مستوى النظر والتطبيق. ويقع هذا الباب في فصلين، يحاول الفصل الأول «العلاقة بين الشعر والنقد» اختبار هذا الفرض على مستوى نظري صرف في ضوء الأسئلة التالية: أهي أزمة مجتمع؟ أم أزمة ثقافة؟ أم أزمة نقد؟

ويبيّن أهمية «موقف الناقد» لا من أدواته وحدها، بل من قضايا الأدب وقضايا المجتمع أيضاً، ويثير مشكلة «الثقة» بالذات الفردية والاجتماعية من خلال مناقشته فكرة «الانحياز المنهجي» أو شطط الاستعارة من الآخر.

ويحاول الفصل الثاني «نقد وتحليل: نقد المدرسة الأسطورية لشعرنا القديم» اختبار الفرض العلمي الأول على المستوى التطبيقي متخذاً من هذا النقد الأسطوري نموذجاً للحداثة المموهة. ويعرض لأهم الدراسات التي تناولت الشعر الجاهلي في ضوء هذا النقد، وأبرزها ما كتبه د. نصرت عبدالرحمن، ود. إبراهيم عبدالرحمن، ود. أحمد كمال زكي، ود .علي البطل، وآخرون سواهم، ويناقشها مناقشة تحليلية تستند إلى مفهوم محدد للشعر، ومعرفة واسعة لتاريخ الشعر العربي. وقد كان ينبغي أن نُفرد فصلاً نتحدث فيه عن مصادر التفسير الأسطوري، لكن باحثاً آخر نهض بهذا الأمر، ولسنا نحب أن نكرر ما يراه القارىء في كتب أخرى. ولذا اكتفينا بالإشارة المقتضبة إلى هذه المصادر، وزدنا الحديث في أطراف منها ظناً منا أن هذه الأطراف لم تستوف حقها من القول.

وينتهي هذا الباب بتقويم شامل لهذا المذهب النقدي، ولعل أبرز عيوبه تتجلى في كونه مذهباً لا تاريخياً، ومذهباً لا فنياً، بالإضافة إلى ما اعترى تطبيقه من اضطراب في فهمه، وارتداد به إلى مفهوم سطحي زاده سوءاً، ومن غموض ماهية المادة التي يعالجها هؤلاء الدارسون في أذهان بعضهم.

ويخلص الباب الثاني «محاولات جديدة في تفسير شعرنا القديم» لاختبار الفرض العلمي الثاني في البحث. وينقسم إلى «مدخل» وفصلين. يتناول المدخل «أغراض أم رموز» مسألة الأغراض الشعرية ورمزية بعضها كالغزل والأطلال والظعائن ولوحة الصيد وسواها، ويبين بوضوح القصور الذي تورطت فيه أجيال من الباحثين حين فسروا هذا الشعر تفسيراً سطحياً، فقصروا حديثهم على «دلالته التاريخية النسبية»، وأغفلوا إغفالاً شبه تام «دلالته الإنسانية الخالدة» التي لا تكشفها إلا المدارسة المتأنية الصابرة التي تمتلك تصوراً دقيقاً لوظيفة الأدب وطبيعته في كل عصر.

ويعالج الفصل الأول رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة، ويقدم محاولات جديدة في دراسة عدد من النصوص الكاشفة عن هذه الرؤية لعدد من الشعراء كامرىء القيس، وعلقمة الفحل، والمتلمس الضبعي وآخرين.

ويعالج الفصل الثاني رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة، ويقدم محاولات جديدة دراسة عدد من النصوص الكاشفة عن هذه الرؤية لعدد من الشعراء كالمتسيب بن علس، والشمّاخ بن ضرار الذبياني، والنابغة الذبياني، وعبيد بن الأبرص، وبعض شعراء هُذيل، وغيرهم.

الباب الأول
الحداثة المموهة

١

مقدمة في العلاقة بين الأدب القديم والنقد الجديد

لا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها الثقافة العربية الراهنة أدق من قولنا: «إنها ثقافة مأزومة»، ولا أعرف عبارة يمكن أن نصف بها مزاج عصرنا العربي الراهن أدق من عبارة د. شكري عياد: إنه «مزاج حاد جريح، قوامه الإحساس العميق بالفجيعة والمرارة والحسرة». لقد انتفى من الحياة العربية - أو اغترب على الأقل - النبيل والسامي والجميل، وأوشك أن يشيع فيها المبتذل والتافه والقبيح حتى كاد أن يكون تعميم هذه القيم المرذولة مطلباً تلتمس له السبل ومعادل الطريق وبنياتها!! وشاعت روح «التبرير» المخادعة المنحطة وهي تتقنع بقناع الموضوعية، وترتدي لباس ربة الحكمة، وتنطق - ظلماً وخداعاً - باسم العقل والمنطق. وغابت - أو حوصرت واتهمت - روح «التعليل» المنصفة السامية التي تلتزم «الموضوعية» و «العقل» في قراءة الواقع وتحليل أنماط الخبرات فيه، وتقتضي قدراً غير يسير من التجرد من شوائب «الذات» ومصالحها الضيقة وطموحها غير المشروع.

وهكذا إذن تبدو الحياة العربية الراهنة كالثقافة

العربية الراهنة ـ التي هي تعبير عنها وجزء منها في آن ـ مأزومة هي الأخرى.

لقد انحسر المد القومي أيما انحسار، وانكسرت أحلامه الجميلة، وقاتلت القوى الناهضة في المجتمع قتالاً تراجعياً مأساوياً، وحوربت هذه القوى وغيرها بشراسة وقسوة بالغتين، وانحرفت بعض فصائلها إلى مواقع الازدواجية السياسية تبحث عن امتيازات السلطة وشرف المعارضة في آن!! وتحللت الأمة إلى عناصرها الأولية من إقليمية وقبلية ومذهبية وطائفية وكثير سواها فغدت عاجزة عن احتضان القيم النبيلة السامية التي كان ينبغي لها أن تؤسس حياة عربية جديدة وشخصية عربية جديدة منبعثة من رماد التاريخ كما ينبعث طائر «الفينيق من رماده.

وتفاقمت أمراض الأمة في ظل أنظمة ضعفت فيها التقاليد الديمقراطية، وطغت عليها موجة عاتية من الوعي الزائف الذي صنعته أجهزة الاتصالات الحديثة، فتعطل الوعي السياسي، وغدا النشاط السياسي فلكلوراً سياسياً صرفاً. وهكذا اندحر المشروع الحضاري العربي الذي كان يمثل معيار العمل الوطني وغايته، والذي دفعت الأمة في سبيله ضرائب تاريخية باهظة من حياة أبنائها وحرياتهم وضرورات حياتهم التي لا تعرف غير الاتساع في ظل أنظمة الاستهلاك الراهنة. لقد انقلب «الحلم» كابوساً فكأنما كتب على العرب أن يتوبوا عن الحلم أو أريد لهم ذلك.

لقد انقلب الدهر بالناس ـ بل هم الذين انقلبوا به ـ فإذا نحن أمام ردة تاريخية كبرى لا تصيب وجهاً بعينه من وجوه حياتنا، بل تمتد وتتسع وتتعمق لتشمل وجوه هذه الحياة جميعاً، فإذا نحن ندير ظهورنا لعصر «الثورة» أو المشروع الحضاري الجديد قبل أن نصل إلى مشارفه، وقبل أن تطأ أقدامنا عتباته الواسعة، ونعود إلى أواخر النصف الأول وبداية النصف الثاني من هذا القرن، أو قل ـ بشيء من التجوز والترخص ـ نعود إلى عصر «التنوير» بعد أن أخفقنا في دخول عصر «التثوير».

لقد كتب أدونيس قصيدة ـ منذ زمن ليس بالقريب جداً ـ يصور فيها هذا الخنوع المستسلم المذهل الجاثم فوق أرواح الناس وقلوبهم ونفوسهم، ويكشف ـ في الوقت نفسه ـ عن غربة المثقف في هذا العصر. قال:

لا أحد يعرف أين الباب
لا أحد يسأل أين الباب؟

إن السؤال حين يعبر عن الإحساس الصادق العميق بالمشكلة يمثل نصف الطريق إلى المعرفة أو الحل، فأين الباب يا ترى؟ إن من أولى وظائف الثقافة وأهمها أن تعيد بناء الإنسان، وتصوغ - أو تعيد صياغة - تصوره للعالم، وتصقل نفسه وتسدد سلوكه، وأنا حين أتحدث عن الثقافة أقصد ثقافة الموقف والتغيير نحو الأجمل والأفضل لا ثقافة الثبات والنكوص. ولذا ليس غريباً أن تكون «الثقافة» هي الباب الذي ندلف منه للنظر في أمور حياتنا جميعاً، وإعادة صياغتها وبناها على نحو يحقق إنجاز مشروعنا الحضاري العربي الذي لا نزال - على ما أصابنا وأصابه - نحلم به، ونراهن عليه، ونخوض في سبيله غمرات التحدي، وهل يكون الإنسان جديراً بالحياة ومجدها إذا لم يقبل التحدي ويشارك في صنع التاريخ؟!

ولكن الثقافة العربية مأزومة كما قلنا، فبأية ثقافة نتوسل لنتجاوز شرطنا التاريخي القاسي؟ إن علينا أن نتذكر دائماً ونحن نحاور أنفسنا أو نحاور الآخرين أننا نعمل لصالح حضارة بعينها - دون أن يعني ذلك انغلاقها وتقوقعها وعرقيتها المتعصبة - هي الحضارة العربية، ولذا ليس يقل خطراً ولا سوءاً عن التقوقع والانغلاق أن نجتث شخصيتنا الثقافية من الجذور، ونستبدل بها ثقافة أخرى ومن هنا تظهر وعورة الطريق وكثرة مطاويها، فما أكثر ما كتب الكاتبون وتحاور المتحاورون في أمر هذه المعادلة الصعبة. أن نكون معاصرين وعرباً في الوقت نفسه. وليس هذا الجدل المتصل الذي يدوّي أحياناً وتتردد أصداؤه أحياناً أخرى في الحياة العربية الراهنة إلا تعبيراً عن الإحساس بالأزمة المتفاقمة التي نرزح تحت وطأتها. وإذنً نحن نعيش أزمة في الحياة وفي الثقافة معاً في آن. فأين يقع النقد الأدبي من هذه الأزمة المركبة؟ إن النقد الأدبي - كما هو معروف - أحد أبنية الثقافة المعقدة، ففي هذا البناء تتجمع وتتصهر معارف إنسانية شتى وأدوات معرفية كثيرة، وعلى الناقد أن يكون «متعدد حرف» بتعبير «ياكبسون»، وهو يعالج مادة غامضة ومركبة ومعقدة على الرغم من سطحها الخارجي الرقراق الناعم الأنيق. ومن هنا كان العمل النقدي عملاً شائكاً وعسيراً - وينبغي أن نضيف دون أن نحترس - وحساساً وخطراً لأنه ذائع بين الناس، بل يكاد

يكون فاشياً فيهم بسبب بنية الثقافة العربية التي يمثل الإبداع الأدبي جزءاً جوهرياً منها. إن المتتبع للحركة النقدية العربية المعاصرة يستطيع أن يرصد طائفة من الفروق التي تميزها من الحركة النقدية لدى نقاد الثلث الثاني من هذا القرن دون أن يعني ذلك الدقة الصارمة التي لا تسمح بالاستثناء الذي يؤكد الحكم السابق ولا ينقضه. وأول هذه الفروق وأبرزها أن نقاد الثلث الثاني من القرن كانوا مثقفين أولاً ونقاداً ثانياً، أما نقادنا المعاصرون - ما خلا الذين استمر عطاؤهم النقدي من الجيل السابق - فهم نقاد أولاً ومثقفون ثانياً. وأنا لا اصطنع بهذا القول قسمة زائفة بين الثقافة والنقد، فأنا أعلم أنه لا نقد بلا ثقافة، ولكنني أشير بوضوح إلى مشاركة الجيل السابق مشاركة فعالة واسعة في شؤون المجتمع كلها بما فيها النقد الأدبي، أما نقادنا المعاصرون فيغلب على جلّهم التخصص، ولا يكادون يلتفتون إلى شؤون الأمة إلا بمقدار ما يصلهم النقد بها. ولقد أعلم أن هذا الكلام سيثير سخط الكثيرين، وحسبي منه أن يفعل ذلك.

وثاني هذه الفروق ديمقراطية نقاد الجيل السابق - على ما كان يخالط هذه الديمقراطية من عنف أحياناً - وإرهاب جيل نقادنا المعاصرين الذين سلطوا على رقاب الناس سيف الحداثة، وكأن الجيل السابق لم يعرف التحديث ولا الحداثة، أو كأن هذه الحداثة أمر مكتمل واضح الحدود، وليست أمراً خلافياً تتفاوت فيه الآراء وتتباين وجهات النظر، فإذا نحن أمام «حداثات» شتى لا حداثة واحدة. وأنا أريد أن ألتمس لهؤلاء النقاد بعض العذر لا كله، فهم أحد تجليات الروح الثقافية والسياسية التي هيمنت على المجتمع العربي في النصف الثاني من هذا القرن.

لقد عاش الجيل الماضي يتنسم هواء الليبرالية الذي كان يهب على المنطقة فكان الإيمان بالفرد قوياً، وعن هذا الإيمان صدرت الرومانسية في الإبداع الأدبي، ونظرية التعبير في النقد. وعاش جيلنا - ولا يزال يعيش - يتنسم رياحاً اختلفت جهات هبوبها، وسُخّرت هذه الرياح أيما تسخير، فراحت تصرفها مواقع السلطة العربية يميناً وشمالاً فكان تصريفها على هذه الأنحاء غير الثابتة ولا المستقرة مغايراً لتصريفها في الشرق والغرب على حد سواء.

وثالث هذه الفروق طبيعة المعرفة النقدية وقلة أدواتها لدى الجيل الماضي

إذا قيست بالمعرفة النقدية المعاصرة وأدواتها القشرية المرهفة، فقد تدفقت التيارات النقدية العالمية على نقادنا المعاصرين الذين أدهشهم التطور الهائل الذي أحرزته هذه التيارات في العالم، وهالهم مدى تخلف النقد العربي عن هذه التيارات - وهو تخلف مروّع دون ريب - فجزعوا لذلك، وحملتهم الغيرة معظم الأحيان والرغبة في مسايرة الدّرج النقدية العالمية حيناً، فأقبلوا على هذه التيارات يقترضون منها - أو يتبنّونها - في غير حرج أو تقدير أو حساب.

لقد حدث انقطاع معرفي حقاً في الثقافة النقدية الأدبية العربية، وكان هذا - دون جدل - من حسن حظ الحركة النقدية العربية، ومن حسن حظ نقادنا المعاصرين وبفضلهم أيضاً، فإذا هم يملكون من أدوات الدرس الأدبي أضعاف ما كان يملكه الجيل الماضي. ولا شك في أن أموراً كثيرة رافقت هذه الحيوية النقدية الجديدة التي لم يعرف تاريخ النقد العربي مثيلاً أو مقارباً لها. ولا شك - مرة أخرى - في أن هذه الأمور التي رافقت الطفرة النقدية أو نجمت عنها لم تكن جميعاً في صالحها، ولكن معظمها كان كذلك حقاً.

ولست أريد أن أقدم تقويماً شاملاً لهذه الحركة فأعد مالها - وهو كثير جداً - وما عليها - وهو ليس بالقليل -، فهذا أمر لا تتسع له هذه الصفحات التي أحبّرها لتكون مدخلاً إلى إحدى مقاصير هذا النقد الباذخ، وهو أمر لا يقوى عليه إلا العصبة أولو العزم. ولكنني - على ما قدمت من احتراس - أود أن أشير إلى بعض ملامح هذا النقد الجديد.

لقد غلب على هذا النقد - وهذا أول الملامح وأبرزها - الاضطراب والارتجال، فالمعايير النقدية تسوى على عجل، والنقاد ينقدون دون تريث أو أناة، فتضطرب بين أيدي جلّهم المناهج وتتداخل، وتتحول الثقافة النقدية إلى أشتات منهجية تكاد تستعصي على محاولة ردها إلى منهج بعينه أو مناهج متقاربة، وتكاد الصلة تتقطع بين مواقف أصحاب هذه المناهج في النقد ومواقفهم في الحياة، فكأن النقد لا يصدر عن رؤية شمولية للحياة وعن موقف محدد منها يعرف وظيفة النقد في المجتمع على نحو ما يعرف وظائف سواه من وجوه النشاط البشري الأخرى، أو كأن المناهج النقدية ليست - في التحليل الأخير - تعبيراً عن مواقف ثقافية وسياسية محددة أو

تجسيداً لها.

وقد غلب على هذا النقد في أرجاء واسعة منه - ولعل هذا الملمح نتيجة للملمح السابق وبرهان عليه - الغموض والبلبلة والالتواء، فكأن الصوى النقدية الكثيرة لم تزد سبيل النقد إلا وعورة وإبهاماً، ولم تزد سالكيها إلا حيرة واضطراباً، فإذا نحن أمام نقد أشد غموضاً من الآثار الإبداعية نفسها. ولئن كان الغموض في الشعر مقبولاً - إن لم يكن ضرورياً في رأي كثير من شعراء الحداثة وعدد غير قليل من نقادها - لأنه نابع من طبيعة الشعر ذاتها، فإن الغموض في النقد مرفوض لأن الخطاب النقدي خطاب تصوري، أما الخطاب الشعري فخطاب جمالي لا يعبر عن أفكار البشر في زمن معين فحسب، بل يعبر عن مناخهم الروحي ومشاعرهم و... أي عن إحساسهم بالعالم أيضاً. والإحساس بالعالم - على ما نعرف - ظاهرة نفسية اجتماعية.

أضف إلى ذلك أن طبيعة القول الشعري تختلف اختلافاً عميقاً عن طبيعة القول النقدي، وأن الرسالة الشعرية تقصد إلى شيء من البلبلة أو «التشويش»، أما وظيفة النقد فهي الإضاءة والكشف والتقويم. ولا نحب أن نمضي في إحصاء الفروق بين النقد والشعر فهي كثيرة ومعروفة، ولكننا ذكرنا ما ذكرنا كي نوصد الباب أمام من يريد من النقاد أن يحتج بحجة الشعراء في مشكلة الغموض، فيلقي تبعة ما هو فيه على كاهل المتلقي، ويتهم جمهور المتلقين بالقصور الثقافي، وهي تهمة فضفاضة وغامضة كما نرى.

لقد أخفقت الحداثة العربية في أن تكون عربية حقاً حين بهرتها الحداثة الغربية، وعجزت عن محاورتها، فاستسلمت لها، وتبنّت مفاهيمها، وجاهدت جهاداً محموماً للالتحاق بها، وعلت أصوات كثيرة تتحدث عن نقد معاصر لا عن نقد عربي معاصر. وهكذا انطوت هذه الحداثة على مخادعة الذات على نحو ما لاحظ د. شكري عياد ببصره الثاقب[1]. وحين استوحش الناس من أمر هذه الحداثة ما استوحشوا، وقابلوها بجفوة تخالطها الريبة والتوجس أنكرت عليهم مواقفهم، ودعتهم إلى أن يرتقوا إلى مستواها، فكأن كل هؤلاء اللاغطين باسم الحداثة قد بذّوا جيلهم دراية وثقافة وإحساساً، فازدادت الجفوة، وأوشكت أن تكون قطيعة. لقد أراد الحداثيون

العرب أن يكونوا «طليعة» فتحولوا إلى «نخبة» بالمفهوم العلمي الدقيق لكلا المصطلحين.

وقد ساعت بعض منظري الحداثة - وهم بعض شعرائها أنفسهم، وبعض من خرج من تحت آباطهم - في تعميق الفجوة بين الشعر والمتلقي، فمضوا ينظرون ويكتبون مهللين للإيغال في «التجريب والغموض» حتى جعلوا من النص الشعري كتابة «هيروغليفية» أو نصاً من نصوص «التعمية» لا يقوى على قراءته إلا النخبة المصطنعة الموهومة، ففتحوا بذلك الباب على مصراعيه أمام ذوي المواهب الضئيلة الضحلة من النقاد والشعراء، فاختلط الشعر باللاشعر، واختلط النقد بالتهويم والتمجيد والإفراط العاطفي الذي جاوز ميوعة الرومانسية، وزها الجميع بروح الاستعلاء النخبوية، وغاب عن هؤلاء المنظرين - في غمرة الفرح بالذات، والإحساس بزهوها - أنهم يكتبون لمجتمع مثقل بالهموم والمشكلات، وفي ظل ثقافة سيطر عليها الوعي الزائف حتى عمى الحدود بين المفاهيم، وأن فقر الدلالة الإنسانية والمضمون الاجتماعي في الأدب يمسخ اللغة ويفرغها من مخزونها التاريخي الاجتماعي، وينتهي بها إلى ضمور شديد في وظيفتها، وقصور في طاقاتها، فتغدو أداة للتدابر والتقاطع وتأكيد الذات والانفصال بدلاً من أن تكون أداة تربط البشر بروابط حميمة حارة[2]. ويغدو الشعر المكتوب بهذه اللغة أشبه بما تنتجه صناعة التسلية، كما غاب عنهم أن الحديث عن أداة مقصودة لذاتها لا مرجعية لها في الواقع - لأنها قطعت كل صلة لها بتراثها - هو ضرب من العبث وانحدار بالشعر معاً. وأن التنظير لمثل هذه الآراء يجعل من النقد الذي نطمح إلى أن يكون علماً مناسباً لمادته وموضوعه عبثاً وفوضى لا عيار لهما البتة. لقد حاول بعض البنيويين تشييد صرح علمي للنقد، فقام رفاقهم في الحداثة بتقويض هذا البناء بحجة الإيغال في الحداثة والتجريب النقديين، ومضوا يسترفدون لهذا النقد مقولات من علوم وفنون شتى دون أن يتساءلوا عن مدى صلاحيتها له ولموضوعه الذي يعالجه، فكأنما غاب عنهم مرة أخرى أن الأدب فن لغوي مثقل بقضايا الإنسان، وأن أي مقولة نقدية لا تضع في حسبانها هذه الحقيقة ستجلب لهذا النقد البلبلة والتهويم والاضطراب، وتنأى به عن أن يكون علماً أو قريباً من العلم.

لقد غدا لزاماً على الحداثة العربية أن تحرر نفسها من مفهوم «النخبة»

القائم على الزهو والخيلاء والشعور بالأرستقراطية الفكرية لئلا تنحاز عملياً إلى ما تنكره نظرياً، فتثبت الواقع الكئيب وتجذره بدلاً من خلخلته واقتلاعه، وقد ظهرت نذر هذا الانحياز حقاً لدى كثير من الحداثيين فكأنهم ـ بعبارة د. شكري عياد أيضاً ـ لم يقبلوا من تراث أسلافهم إلا مبدأ «التقية»!!

ولست أريد بهذا الذي أقوله الحداثة العربية كلها، فليس يقول بهذا عاقل أو منصف، ولكنني أريد به ضرباً بعينه من هذه الحداثة ـ أو حداثة من هذه الحداثات ـ لا يرى من هذا العالم إلا ما يراه في مرآة ذاته. ولست أريد من ذلك كله أن يهبط النقد أو ينحدر إلى مستوى المتلقين العاديين، ولكنني أريد ـ كما أريد للشعر ـ أن يرفع المتلقي إلى مستوى عالٍ. ولا يكون ذلك إلا بنقد واضح دقيق يكشف ويوضح ويقوّم ويعمق الخبرة النقدية لدى المتلقي فيصقل حساسيته، وينمي إحساسه بالجمال ووعيه بوظيفة النقد والشعر على حد سواء.

أما جل ما نقرؤه اليوم من نقد فهو نقد غامض مبلبل ملتو حتى يوشك أن يكون مستغلقاً، وتوشك أن تكون قطيعة بينه وبين جمهور المتلقين، ولذا ليس غريباً أن يسوء ظن الناس بالنقد والشعر معاً.

ويعرف قارئ النقد العربي الراهن ما يعتري لغة هذا النقد ـ ما خلا جانباً يسيراً منه تسري فيه روح رومانسية عارمة وإن أنكر ذلك ـ من برودة وغثاثة وفتور يكاد ينقلب إلى كزازة، فليس فيه رشاقة القول ولا توهج الإحساس ولا جمال الأدب أو بلاغة التعبير، بل هو نقد سُلِبَ حرارة الموقف، وذوت فيه نضارة الإحساس بالعالم الشعري الذي يتحدث عنه، وغاب عنه التذوق الحار، وذبلت فيه فتنة الدهشة، فغدونا نقرأ نقداً شاحباً منطفئاً قاتماً لا تسري في عروقه غبطة القول أو يقظة الروح أو نسمة الحياة الهادئة العليل. ولقد أعرف أنني أتحدث عن النقد لا عن الشعر، وأعرف أيضاً أن نقدنا العربي الحديث ـ لا المعاصر حسب القسمة الزمنية لا الفنية ـ عانى معاناة قاسية من وطأة التيار الإنشائي وفتنة القول وسلطان اللغة فكأن قراءه يقصدونه لنفسه لا لما يتحدث عنه، فإذا نحن نبحث عن مقادير الحقيقة العلمية أو ذراتها مبعثرة هنا وهنالك في مهرجان الضوء واللون، فلا نكاد نعود بعد البحث والتفتيش إلا بحصاد يسير.

وأعرف ـ مرة أخرى ـ أن لغة النقد المعاصر كانت رداً على هذا التيار الإنشائي المتدفق بقدر ما كانت محاولة للاقتراب من لغة العلم الصارمة. ولكن علينا أن نتذكر أننا مهما حاولنا أن نقترب بلغة النقد من روح العلم فلن نفلح في أن نجعل منها لغة علمية صرفاً إلا إذا كان ذلك على حساب الخطاب النقدي نفسه. أريد أن أقول إن ضعف الإحساس اللغوي أو فتوره سمة بارزة تسمم نقدنا الراهن، وأنا أعرف أن نقدنا المعاصر يمر بمرحلة التجريب، وأنها مرحلة شائكة معقدة مخاضها عسير محفوف بكثير من المصاعب والمخاطر ومطاوي الطريق. ولذا ليس غريباً أن نجد في هذه المرحلة كل هذه الشوائب وكل هذا العثار.

وأضيف إلى هذه الملامح ملمحاً جديراً بالاهتمام هو اضطراب المصطلح. النقدي، فنحن لا نزال نستخدم مصطلحات نقدية لم تستقر، ولم نزل نختلف فيها، ونبحث عن المفهوم الواضح المحدد الدقيق لكل مصطلح وينبغي أن نتذكر أن تاريخ أي مصطلح هو تاريخ علم هذا المصطلح.

وآخر هذه الملامح التي أحب أن أشير إليها ـ دون أن أستغرقها جميعاً ـ هو «الثرثرة» التي يعج بها هذا النقد؛ فكأنه لم يستطع أن يبرأ من آفة سلفه، ولم يستطع أن يجتث جرثومة الإطناب من روحه، فإذا هو يوغل في هذا المضمار بعد أن خلع من على منكبيه غبار السنين وفتنة اللغة، وارتدى لباس العلم أو أردية الدرج النقدية المعاصرة.

ولعلي لا أخطىء إذا زعمت أن إحساسناً العميق بالأزمة التي تلف وجوه حياتنا جميعاً وتتأصل فيها ـ حياة عربية مأزومة، وثقافة عربية مأزومة، وإنسان عربي مأزوم ـ هو الذي دفعنا إلى «الانحياز المنهجي» أو إلى شطط الاستعارة من الآخر. ولئن كان هذا الإحساس مشروعاً وصحياً ونبيلاً فإن ما جر إليه من الاغتراب عن الذات أو محاولة الفرار منها إلى الآخر ليس مشروعاً ولا صحياً ولا نبيلاً.

ولست أعرف حيرة سابغة تجلل أبناءها أشد من الحيرة التي نحن فيها اليوم، فقد مضى زمن قريب كان فيه بعضنا يستمد مشروعيته من الشرق، وكان بعضنا يستمدها من الغرب، ثم انهار الشرق ـ على نحو مأساوي مذهل ـ فاشرأبت أعناقنا جميعاً نلتمس مشروعية وجودنا من الغرب البعيد وحده مقتنعين ما نفعله بقناع «التبرير» الكاذب المخادع وقد أضفينا عليه

روح «التعليل» والحكمة والمنطق!! وكأن قدراً غشوماً قدر علينا ألا نستمد مشروعية وجودنا من أنفسنا بل من الآخرين. ولم يقف شطط الاستعارة ـ أو محاولة الفرار من الذات إلى الآخر ـ على وجودنا السياسي، بل امتد ليشمل شخصيتنا الثقافية التي تشكل حياتنا النقدية وجهاً من وجوهها، فكأنما غاب عنا أن الانفتاح على العالم من حولنا والانتفاع بثقافاته وعلومه أمر، وأن نفي الذات وتغيير الجلود والاغتراب في الآخر أمر آخر. وقد يكون من لوازم النظر ألا نتهيب ما نحن فيه طارفاً وتليداً، فنعكف على مدارسته بصبر وأناة وموضوعية ـ وهذه معضلة معقدة وشائكة ومضنية دون ريب ـ فننفي ما لم يعد قادراً على الإسهام في تحقيق مشروعنا الحضاري الراهن بدلاً من أن نجمله ونستر عوراته، ونصنع له كياناً أسطورياً لا يمت إلى حقيقته إلا بأوهى الصلات، بل يعبر عن رغباتنا الصريحة حيناً والغامضة أكثر الأحيان، ونستخلص لأنفسنا ما نراه أقدر على تحقيق ما نصبو إليه، لا نفرق في النفي والاستخلاص بين تليد يحرسه جلال الماضي، وطارف تذود عنه فتنة المعاصر. ولعل الأجدر بهذا الكلام أن يقيد بعض التقييد، فليس المشروع الحضاري الذي كلفنا بالحديث عنه زمناً واضحاً كل الوضوح أو محدداً كل التحديد، وليس المجتمع كله على رأي واحد فيه... ولكنه ـ في ظني ـ ليس غامضاً غموضاً تشتبه فيه القسمات وتضيع الملامح ولست غالياً ولا مخطئاً إذا ظننت أن محاولات كثيرة من محاولات صياغة الوعي العربي الراهن تحوم حول هذا المشروع وتلتقي على ضفافه. ولست مع القائلين إن مشكلاتنا نابعة منا لا من التراث إلا إذا قبلنا القول إن مشكلاتنا نابعة منا لا من الواقع أيضاً. ولست أرى وجاهة لهذا القول الذي ينظر إلى التراث والواقع بوصفهما كتلة صماء نشكلها كيفما نشاء، وينسى أن لكليهما ـ التراث والواقع ـ حقيقة موضوعية لا يمكن تجاهلها، ولكن هذه الحقيقة الموضوعية ليست حقيقة متعالية على الوجود لا يمكن حوارها أو إعادة اكتشافها وإنتاج معرفة جديدة بها.

إننا ـ شئنا أم أبينا، أدركنا ذلك أم غاب عنا ـ نحمل في شخصيتنا مقادير متفاوتة من التراث، ومقادير متفاوتة من روح العصر، وبهذه الشخصيات نحاور الواقع ونحاول تشكيله.

فإذا صرفنا القول ـ رغبة في اجتزاء الكلام وطيه ـ إلى وجهه الذي

نقصده، نكون قد خرجنا من الكل إلى الجزء، من الحياة العربية إلى النقد والشعر. فأين يقع النقد والشعر من مشروعنا الحضاري؟

لقد استقر في النفوس منذ زمن، ونزل منها منزلة البديهيات أن نقد الشعر عبث وتخليط لا جدوى منهما إذا لم يكن هذا النقد صادراً عن رؤية شمولية للحياة ومفاهيم محددة عن الإنسان وموقفه من الحياة والواقع، وعن الشعر وعلاقته بهذه الحياة وهذا الواقع، ووظيفته التي ينبغي أن ينهض بها. ولعل النظر إلى شعرنا القديم وفقد هذا التصور يسمح لنا بإعادة اكتشافه، وإنتاج معرفة جديدة به. وليس هذا النظر سوى قراءة أخرى لهذا الشعر تصدر عن تصور شامل للحياة، وتتوسل بأدوات نقدية ومعرفية لم تكن ميسرة للقدماء. وقد مضى الزمن الذي كان ينظر فيه إلى «القراءة» بصفتها وسيلة لاكتساب المعرفة الجاهزة، فليس يزيد دور القارى* فيها على استيعاب المقروء. وغدا فعل «القراء» اليوم فعلاً معقداً شديد التعقيد. وليس من الوفاء لشعرنا القديم، ولا من الوفاء لروح العصر أن نستمر في قراءة شعرنا ـ وتراثنا عامة ـ قراءة استيعاب لا قراءة حوار، أي قراءة تجعل من الذات القارئة ذاتاً منفعلة لا فاعلة، فهي تقبل كل ما تقرأ وتستوعبه. وقد يكون من العسير أن نصدق أن هذا النمط الحواري من القراءة هو الذي كان شائعاً في تاريخ حضارتنا، أو هو الشائع هذه الأيام.

إن مفهوم «القراءة» المعاصر مقترن بالاكتشاف وإعادة إنتاج المعرفة، وهو لذلك مفهوم خصب يمتد من «التفسير» إلى «التأويل»، ويؤكد أن الذات القارئة فيه لا تقل أهمية عن الموضوع المقروء، ويكشف بوضوح باهر عن أهمية طبيعة المعرفة التي تصل القارىء بالنص. وفي ضوء هذا المفهوم تكون النصوص الشعرية خاصة ـ والنصوص الإبداعية عامة وكثير من النصوص غير الإبداعية ـ «نصوصاً مفتوحة» قابلة لمستويات متعددة من القراءة تختلف باختلاف الذات القارئة وشروطها التاريخية، وهذا يؤكد صفة «النسبية» في القراءة التي لا تناقض صفة «الموضوعية» إذا اشترطنا للقراءة الصحيحة جملة من الشروط، ولعل أهم هذه الشروط أن نحاول فهم معاني كلمات النص فهماً تاريخياً أولاً، وهذا مطلب عزيز المنال، فليس في المكتبة العربية ـ على كثرة ما فيها من المعجمات ـ معجم تاريخي واحد، ولذا يبدو الشرط الثاني مكملاً لهذا الشرط وسياجاً له يحول دون الوقوع

في الخطأ، وهذا الشرط هو التحليل التاريخي، أي ربط النص بسياقه التاريخي، فمعرفة هذا السياق بأبعاده السياسية والثقافية والاجتماعية و.... ضرورية لفهم النص.وهذا يعني أن للمرحلة الأولى من القراءة ـ وهي مرحلة التفسير ـ جناحين: الأول «لساني» يقوم على الخطأ والصواب في معرفة معاني الكلمات، والثاني «تاريخي» يجعل المعرفة الصحيحة مرهونة بمعرفة السياق التاريخي الخاص. وثالث هذه الشروط يقتضي أن تسبق مرحلة «التفسير» مرحلة «التأويل»، وهي المرحلة التي يدخل فيها القارىء ونصه في حالة «الحوار»، وكل فهم عميق للنص هو التقاء بين خطابين ـ بين خطاب الذات القارئة المضمر وخطاب الموضوع المقروء ـ أي هو حوار بينهما. ويرى كثير من النقاد والمعنيين بشؤون القراءة ومشاكلها أن «التأويل» شرط لبقاء الخطاب المقروء وشرط لبقاء الخطاب الحالي. وينبغي أن نتذكر أن ليس ثمة قراءة بريئة، أو قراءة تبدأ من درجة الصفر، وليس هنالك قراءة مكتملة تامة الوفاء، بل هنالك قراءات بعضها أوفى من بعضها الآخر، وأن الاختلاف بين هذه القراءات ـ أو التأويلات ـ هو خلاف في «الدرجة» لا في «الصفة». وينبغي أن نتذكر أيضاً أن التأويل الذي نتحدث عنه ليس وليد العصر الراهن، بل هو قديم أو موغل في القدم، ولعل أول بداياته الأساسية المسجلة في الوثائق ما يجده الباحث لدى مؤولي الكتاب المقدس (العهدين) حين شعر المفسرون والمؤولون بغرابة المعنى الحرفي عن قيمهم «إذ كل تأويل متجذر في السياسة ـ يعني القيم»، وأعلن بعضهم أن معاني النص ليس لها حدود «في أية كلمة يلمع ألف ضوء». وعرفت حضارتنا العربية تيارات تأويلية مختلفة في الدراسات القرآنية الخصبة منذ فجر هذه الدراسات ولم يقف التأويل على فرقة بينها بل اتسع ليشمل الشيعة والخوارج والصوفية والفلاسفة والمعتزلة. يقول أحد متأخري الصوفية «لكل آية ستون ألف فهم، وما بقي من فهمها أكثر»، ولم ينكر بعض الأصوليين من المالكية والشافعية والحنفية فكرة التأويل، ولكنهم حاولوا كبح جماحها، والتخفيف من غلوائها، فقد كانوا يؤولون، ويضعون بعض المقاييس والضوابط والقواعد لتأويلهم. ولعل أبا إسحاق الشاطبي في كتابه «الموافقات» أن يكون مثلاً طيباً لهؤلاء المعتدلين من المؤولين على ما يذكر د. محمد مفتاح.

ولسنا نريد أن نمضي في حديث التأويل، فنحن لم نعقد هذا البحث له،

ولكننا آثرنا أن نشير إليه لنلتمس العذر ونصيب الحجة لمن يؤول الشعر. وآخر هذه الشروط التي يشترطها الباحثون لصحة القراءة التراجع عن أي رأي أو تأويل إذا ثبت بطلانه أو عدم صحته[4].

إن الإلحاح على العلاقة بين النص والقارىء، وعلى التفاعل بينهما غدا أمراً مسلّماً به من حيث المبدأ في نظريات «التلقي» الحديثة، وإن وقع الخلاف بعدئذ في حدود هذه العلاقة وشروطها التي تعصم القراءة من الخطأ والهذيان واللغو. ولعل الرغبة في صحة قراءة الأدب تحديداً تفرض علينا أن نحدد مجال هذه القراءة أو قضاياها، فليس الأدب نظاماً رمزياً أولياً، بل هو نظام ثانوي يستخدم نظاماً موجوداً قبله هو «اللغة»، وهذا يعني بوضوح أن قضايا الأدب تختلف - على الرغم من أن الأدب فن لغوي - عن قضايا اللغة. ويمكننا حصر قضايا التحليل الأدبي - أو قراءة الأدب - في ثلاثة أمور هي: المظهر اللفظي في النص، والمظهر التركيبي، والمظهر الدلالي، دون أن ينتهي بنا ذلك إلى عزل الظاهرة الأدبية - أو النص - عن الظواهر الاجتماعية الأخرى، فليس النص بنية معزولة، ولكنه بنية لها خصوصيتها التي لا بد من الكشف عنها وتحديدها لنقيم الصلات بينها وبين البنى الاجتماعية الأخرى. وينبغي أن نؤكد - زيادة في الحيطة والاحتراس - أن النص الشعري هو «شعر» لا أكثر ولا أقل، وأن «شعريته» هي التي جعلته «شعراً». وتتحصر هذه الشعرية وتتجلى - في الوقت نفسه - في استخدام اللغة استخداماً كيفياً خاصاً يختلف عن استخدام الآخرين من غير الأدباء لها. وقد يحمل النص الشعري مواد سياسية واجتماعية ونفسية وخلقية وأسطورية و........ ولكن هذه المواد أو العناصر - مهما تباينت وتنوعت وبدت غزيرة في النص - لا تمنح النص شعريته أو قل لا تبقى مواد خاماً، بل تغدو عناصر شعرية. بعبارة أخرى إن النص الشعري ليس ملحقاً بعلم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس أو غيرها من العلوم، ولكنه منتمٍ إلى نظام آخر هو نظام «الفن»، وكل حديث عن الشعر لا يتناول بنية «القول الشعري» وقيوده وضوابطه يقع على هامش الشعر والنقد الأدبي معاً. وحقاً أن النص الشعري يكشف عن رؤية مبدعه للعالم، ويحدد زاوية هذه الرؤية - أو يفترض فيه أن يكون كذلك - ولكنه يكشف ويحدد بطريقة خاصة متميزة على الرغم من أن الأداة التي يستخدمها هي أداة غير مختصة به،

أعني «اللغة». إن الشاعر يعي العالم وعياً جمالياً، ويعبر عن هذا الوعي تعبيراً جمالياً، ومن هنا كان الشعر «بنية لغوية معرفية جمالية»، وأي تجريد لهذه البنية من أي عنصر من عناصرها يعد إخلالاً بمفهوم «الشعر» أو انحرافاً به. إن وحدة النص الشعري لا تقبل التجزئة أو التحليل إلى شكل ومعنى، فالمعنى شكل تحول إلى معنى، والشكل معنى تحول إلى شكل.

ولهذا كله يشترط في الناقد الأدبي ـ كما ذكرت من قبل ـ أن يكون «متعدد الحرف» بتعبير ياكبسون، وعلى رأس هذه الحرف حرفة «الفن»، وكأن ياكبسون يكرر شطراً من التعريف العربي المشهور للأدب بعد أن ينقله من عالم الأدب إلى حقل النقد: «الأدب هو معرفة أشعار العرب وأخبارها، والأخذ من كل علم بطرف». ولا غرابة في هذا الشرط ولا مبالغة، فالشعر «مركب كثيف» تنصهر فيه عناصر شتى، وليس في استطاعتنا ـ إذا اصطنعنا الجد في أمره ـ أن نكشف عن ثرائه وخصوبته، وأن نضيء عالمه، إلا إذا استخدمنا أدوات معرفية ونقدية متطورة ومرهفة ومتنوعة. إن تحليل بنية اللغة الشعرية تحليلاً دقيقاً ومرهفاً يسمح لنا بالكشف عن حيازة الشاعر للعالم جمالياً أي يسمح لنا بالربط بين «البنية والرؤية»، ويمكننا من الربط بين الظاهرة الأدبية في خصوصيتها وبقية الظواهر الاجتماعية الأخرى، أو قل ـ بعبارة جولد مان ـ بين النص والبنية المحيطة، وأنا أتذكر أنني لم أعقد هذا البحث لمفهوم الشعر، فذلك أمر طويل وشائك، ولكنها إشارات لا بد منها كيلا نتورط في آفة «القصور» ـ أو «الخطأ» ـ التي تعتري كتباً كثيرة كتب لها الذيوع والدوران بين الشدة بل بين جمهور القراءة عامة.

لقد استقر في وجدان العالم المعاصر أن عصرنا الحاضر هو «عصر العلم والتكنولوجيا»، وطوى هذا العصر في جوفه كثيراً من المفاهيم الأخلاقية التي دفعت البشرية ثمنها باهظاً، فغدا ـ على التمثيل لا الحصر ـ مفهوم «الحق» ملتبساً بمفهوم «القوة»، فكل ما نالته يد القوي حق له لأن «حق القوة» أظهر وأهم من «قوة الحق». وبدا العالم المعاصر يدفع ثمن تقدمه العلمي والتكنولوجي جانباً ضخماً من تراثه الأخلاقي. وسرت في الناس هذه الرغبة المشروعة في اللحاق بروح العصر، ولكن الدعوة العربية إلى العلمية وعصر العلم لابسها عيبان كبيران هما الخطأ والقصور، أما الخطأ فيتمثل في الغض من شأن الدراسات الأدبية والعلوم الإنسانية، وكأن هذه

العلوم والدراسات لم تكن هي التي بشرت بعصر العلم ودعت إليه، وأما القصور «فيتمثل في تعجل الوصول إلى عصر العلم دون تأصيل لمناهجه عن ظن بأننا نستطيع أن نأخذ بما حققته الدول التي سبقتنا على الطريق غير ملتفتين إلى الطريق نفسه: من أين بدأ، وكيف اتجه وسار؟[5]. ولم تقف هذه الرغبة عند حد يحدها، فغزت جل وجوه النشاط البشري، وتغلغلت في عروقها، وهكذا صار الحديث عن علم الأدب وعلم النقد وعلم النفس... يجري على كل شفة ولسان. وأعتقد أن الدعوة العربية إلى «علم النقد» لم تكن أحسن حظاً من الدعوة العربية إلى العلمية وعصر العلم على نحو ما أسلفت، فلم يزل «علم النقد» الذي نطمح إليه علماً لم تنضبط أصوله، ولم تستقر مناهجه، ولم تزل قسماته وملامحه غريبة عنا أو كالغريبة، ولم نزل نعتقد أن باستطاعتنا أن نأخذ بما حققه الآخرون دون أن نلتفت إلى الطريق نفسه: من أين بدأ، وكيف اتجه وسار؟ وينبغي أن احترس هنا احتراساً شديداً، فأنا لا أتهم بهذا الكلام أحداً، بل لعل نقيض هذا الظن أقرب إلى الصواب والحق، فلقد حقق نقادنا المعاصرون إنجازات طيبة تستحق الثناء والتقدير، ولكنني أشير إلى واقع الحركة النقدية العربية الراهن، فهي ـ على كل ما ظفرت به ـ لاتزال في حاجة ملحة إلى كثير من الرعاية والضبط والتوجيه. ولم يزل «علم النقد» رغبة تخامرنا وتؤرقنا أكثر منه حقيقة ملموسة في واقعنا الأدبي. وأنا أقدر أن للأدب خصوصيته التي تجعل من علم النقد علماً مختلفاً في إجراءاته وأدواته ونتائجه عن العلوم الأخرى، فهو يعالج مركباً كثيفاً غامضاً متعدد الطبقات وغائر الأعماق. ولذا ليس غريباً أن تظل معضلة قراءة النص الأدبي أو تفسيره أو تأويله معضلة شائكة تكاد تستعصي على الإجابة الدقيقة التي تظفر برضى النقد والباحثين، بل هي ـ إذا أردنا الدقة ـ معضلة تثير عاصفة هوجاء من القضايا والمشكلات التي تتجاوز حدود النص الأدبي مجاوزة بعيدة، وتتصل بالإنسان والمجتمع وقضايا الثقافة وتجلياتها المختلفة وسوى ذلك شيء كثير....

وقد سبق أن عللت ذلك بأمرين هما: طبيعة النص الأدبي الغامضة، ومفهوم القراءة المعقد.

ويلاحظ المتتبع لحركة النقد المعاصر أن «تاريخ الأدب» لم يعد يظفر

باهتمام كبير من النقاد، أو هكذا يلوح في الأفق، وأن عصراً جديداً من الدراسة النقدية قد بدأ، هو عصر «النص» الذي يظهر تحت أسماء كثيرة كـ «نظرية النص» أو «النص المفتوح» أو «النصوصية» أو «النص الشعري»: من أين وإلى أين؟ أو «بنية الخطاب الشعري» أو «تحليل الخطاب الشعري» أو« ......» وأصبح هم النقاد الأول الحديث عن النص بوصفه إبداعاً له تفرده وخصوصيته، وهذا أمر منطقي لأن القاعدة في النقد أن يلاحظ الإبداع والتفرد، وأما الكشف عن القوانين المطردة في الأدب فأمر ينهض به تاريخ الأدب ومؤرخوه[6]. ويلاحظ هذا المتتبع أيضاً أن ازدهار دراسة العلوم الإنسانية عامة الذي تم بفضل الفلسفات الجديدة التي شهدتها أواخر القرن التاسع عشر (دارون. ماركس. فرويد/ يونج/ فريزر...) قد رافقه ازدهار علاقة الأدب بهذه العلوم وبالمجتمع، وصار الحديث عن علاقة الأدب بعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ وعلم الأديان وغيرها من العلوم حديثاً عالي النبرة يكاد يطغى على كل حديث سواه في نوادي النقد ومجالس الأدب. ثم ازدهرت في النصف الثاني من هذا القرن دراسة باللغة ازدهاراً مرموقاً بعد أن فتح أمامها الباب على مصراعيه منذ مطلع القرن العالم السويسري دوسوسير، فازدهرت بازدهارها علاقةالأدب اللغة، وكان هذا الازدهار إيذاناً بتحول شبه حاسم في دراسة الأدب، فظهرت «الألسنية الحديثة» في نقد الأدب باتجاهاتها المختلفة من بنيوية، وبنيوية توليدية، وتفكيكية أو تشريحية، وأسلوبية وغيرها، ووراء هذه الاتجاهات اتجاهات أخرى بدأ النقد العربي الجديد يتهيأ لإعلانها مذاهب كبرى في دراسة الأدب كالهرمونيطيقا «التأويلية» والسيموطيقا علم العلامات»...، ولقد كان الباحثون العرب حتى عهد قريب يتحدثون عن الاتجاه الاجتماعي في دراسة الأدب، وانطلاقاً من هذا الموقف كتبت دراسات كثيرة جداً تناولت أدبنا القديم خاصة، وكانت دراسة المضامين الاجتماعية بصورتها البسيطة الساذجة تغلب على هذه الدراسات جميعاً، ثم بدأ هذا الاتجاه يتعمق ويغتني ويتأصل شيئاً فشيئاً بفضل التحولات الضخمة التي طرأت على المدرسة الواقعية في دراسة الأدب. وكان الباحثون العرب حتى عهد قريب يتحدثون عن شذرات نفسية في النصوص الأدبية تلمع هنا وهنالك ثم قوي هذا الاتجاه بفضل الإنجازات الجبارة التي أحرزها أصحاب التحليل النفسي

وعلى رأسهم فرويد ويونخ وآدلر. وانطلاقاً من هذه الجهود وتطبيقاتها في الآداب الأجنبية ظهرت بعض الدراسات النفسية في نقد الأدب العربي القديم والحديث كدراسات الأستاذ محمد خلف الله أحمد (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) ودراسة د.عزالدين إسماعيل (التفسير النفسي للأدب)، ومن قبلهما ما كتبه العقاد عن بشار والنويهي عن نفسية أبي نواس و.... ولا يزال هذا الاتجاه ـ كسابقه ـ يتطور ويحاول أن يفرض نفوذه الواسع على النقاد. ولكن الاتجاه الألسني في نقد الأدب يكاد يقتلع، كما يخيل للرائي، كل ما يصادفه في طريقه من المذاهب والاتجاهات مسلطاً سيف «الحداثة» على عنق كل من لا يرى أن يسير في ركابه. وقد يكون الحديث عن هذه المذاهب أو الاتجاهات جميعاً مطلباً تعقد له الفصول المطولة أو الكتب، ويتظاهر له الباحثون. ولذا فإنني سأخص مذهباً واحداً بالحديث هو المذهب الأسطوري في تفسير الأدب، وسأقصر حديثي على الأدب الجاهلي دون غيره من عصور الأدب العربي الأخرى.

الهوامش

(1) المذاهب الأدبية والنقدية ص: 68، سلسلة عالم المعرفة ـ الكويت 1993م.

(2) انظر عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب ص 82 وما بعدها. دارة العودة بيروت 1979 ط2.

(3) انظر مقدمة «المعجم اللغوي التاريخي» للمستشرق الألماني «فيشر». المركز العربي للبحث والنشر ـ القاهرة ـ 1982م.

(4) لمزيد من المعلومات حول القراءة والتأويل انظر على سبيل المثال:

ـ ياكبسون: قضايا الشعرية: ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون.

ـ محمد عابد الجابري (بالاشتراك): المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية.

ـ جابر عصفور: مقدمات لقراءة التراث النقدي، ضمن كتاب «قراءة جديدة لتراثنا النقدي».

ـ محمد مفتاح: مجهول البيان. دار توبقال للنشر ـ المغرب ـ الدار البيضاء. الطبعة الأولى 1990م.

(5) انظر: عائشة عبدالرحمن: مقدمة في المنهج ص: 9 وما بعدها، معهد البحوث والدراسات العربية 1971م.

(6) انظر: شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية.

2 رؤية تقويمية لموقف المدرسة الأسطورية في نقد شعرنا القديم

ليس من حق أحد أن يفرض على النص الأدبي قراءة واحدة زاعماً أنها جمعت كل ما في النص، وكل ما يمكن أن يُقال فيه، لأن مثل هذا الاتجاه في النقد الأدبي لا يعني سوى شيء واحد هو «موت النص». ولو صح مثل هذا الاتجاه ـ وهو بالتأكيد لا يصح ـ لماتت نصوص الآداب القديمة جميعاً منذ زمن بعيد، بل قل لماتت نصوص العقد الماضي من هذا القرن، وبعض نصوص هذا العقد الذي نشهد أواخره..... ولكن الذي حدث ـ ويحدث دائماً ـ أن الدراسات هي التي تموت، وتبقي النصوص حية لا تعرف الموت. وتأسيساً على ما تقدم فإن نصوص الأدب العربي القديم لا تزال رغم عوادي الدهر وعبر الأيام تفيض عافية وحيوية، وإن كثيراً من الدراسات التي تناولتها قد اندثرت ولم يبق منها شيء سوى ما قد يكون أصداء خافتة يحتفظ بها تاريخ الضمير الأدبي لا لأهميتها المعاصرة بل لأهميتها التاريخية. ومن هذه الدراسات المندثرة

ما كتب في الأمس البعيد، ومنها ما كتب في الأمس القريب، أو القريب جداً....

لقد تعددت مناهج نقد النص الأدبي الجاهلي ـ على نحو ما تعددت مناهج دراسة النص الأدبي عامة ـ وشهد المجتمع الأدبي العربي في العقود الثلاثة الأخيرة مرحلة هائلة من «التجريب النقدي» بكل ما تعنيه كلمة «التجريب» من الانبهار والتشتت والانتقاء وعدم الوضوح واللهفة إلى اللحاق «بالحداثة» وغياب المنهج، والقفز بين الاتجاهات النقدية و.... حتى يكاد يخيل للرائي أن قطيعة وشيكة الوقوع ـ إن لم تكن وقعت ـ بين موقف الناقد الثقافي ـ بالمعنى العلمي لمصطلح الثقافة ـ وموقفة النقدي في ميدان الأدب على نحو ما ذكرت سابقاً. وسيمضي وقت ليس بالقصير قبل أن تطئمن النفوس إلى مراجعة ضمائرها، وإعادة النظر والتدقيق في كثير من هذه المعايير النقدية التي تسوى هذه الأيام على عجل، وحينئذ ستتكشف «مرحلة التجريب» الراهنة عن حصاد نقدي يصعب على المرء الآن أن يتنبأ به، لأن ذلك رهن بحركة المجتمع العربي نفسه قبل أن يكون رهناً بحركة النقد وحدها.

ولقد كان «المنهج الأسطوري» في تفسير الأدب قديمه وحديثه، واحداً من هذه الاتجاهات النقدية المتدافعة التي تضطرب فيها حركة التجريب النقدي الراهنة. وبدأ هذا الاتجاه في الظهور في ميدان الأدب العربي القديم (الجاهلي) منذ مطلع العقد الماضي ـ في حدود ما أعرف ـ ببعض الدراسات الأكاديمية التي أعدها أصحابها لنيل درجة علمية كدراسة «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث» للدكتور نصرت عبدالرحمن، ثم تتابعت الدراسات والأبحاث المتفرقة، ولا تزال تتدفق بغزارة تحدوها لهفة اللحاق «بالحداثة» وتثبآتها في نفوس أصحابها الرغبة في الجديد، والنفور من كل شيء سواه. وككل جديد آمن به أصحابه لقي الاتجاه الأسطوري في تفسير الأدب الجاهلي حماسة ورعاية كبيرتين من أصحابه والمبشرين به، وظفر منهم بإيمان لا يخامره الشك، فمضوا يجتهدون في تأصيله وتنميته، ويسترفدون له من كل صوب. ويمكننا أن نقرر باطمئنان أن ظهور هذا المذهب في النقد كان ثمرة من ثمرات توطيد العلاقة بين الأدب والعلوم الإنسانية على نحو ما بينت سابقاً، ولذا كان علينا أن

نلتمس أصوله النظرية في تلك الفلسفات والعلوم التي شهدتها نهايات القرن التاسع عشر، وعلى رأسها: التحليل النفسي، والأنثربولوجيا ولا سيما علم الأديان المقارن، والأساطير. ونضم إلى هذه المنابع الفلسفة الرمزية وعلوماً مساعفة جديرة بالاهتمام كعلم اللغة المقارن، وعلم الآثار بما يقدمه من كشوف أثريةونقوش ولُقَى.

وقد كان ينبغي أن أعقد فصلاً للحديث عن هذه الأصول النظرية لولا أن باحثاً آخر هو الأستاذ عبدالفتاح محمد أحمد نهض بهذا الأمر[1]، ولست أحب أن أكرر الحديث، ولكنني وجدت أنه لم يستوفِ القول في بعضها فحاولت أن أستتمه وأستوفيه.

ويعدّ «نورثروب فراي» من أهم نقاد هذا الاتجاه في الغرب، فقد نشر عام 1957م كتابه «تشريح النقد» الذي حاول فيه تأسيس منهج جديد لتحليل الأعمال الأدبية هو «المنهج الأسطوري». وقد أولى «فراي» في هذا الكتاب أهمية فائقة لنظرية «الأنماط العليا أو النماذج البدائية» التي تعني أن كل إنسان يرث من جنسه البشري قابلية لتوليد «الصور الكونية» التي وجدت منذ دهور سحيقة في النفس حين كان الإنسان مرتبطاً بالطبيعة. وليست تتحدد هذه الصور الكونية - وفقاً لهذه النظرية - بمضامينها بل تتحدد بأشكالها لأنها في ذاتها شكلية صرف. وبناء على هذا التحديد تكون كل «يوتوبيا» تسعى لاستعادة العصر الذهبي تكراراً لجنة عدن، وهكذا تكون - على سبيل التمثيل لا الحصر - جمهورية أفلاطون وشيوعية ماركس والفردوس المفقود لملتون «صوراً نمطية تكرر النمط الأعلى أو النموذج البدائي الذي هو «جنة عدن»، وتكون رحلة السندباد، وزيادة «عوليس» لبيت الموتى، ودخول «يونس» في بطن الحوت، وإلقاء «يوسف» في البئر - على ما بينها من اختلاف في المضامين - صوراً مكررة لصورة نمطية واحدة، فكل هذه الصور صور استعارية للموت تكرر الرحلة إلى العالم الآخر التي يعقبها الانبعاث من جديد. ويرى «فراي» أن هذه الصور الكونية موجودة في الأساطير التي انحدر منها الأدب سابقاً، وسيظل ينحدر منها أبد الدهر، وعلى الناقد أن يقف بعيداً عن القصيدة ويتأملها ليكتشف منظومتها الأسطورية أو تصميمها الميثولوجي.

إن الأدب - وفقاً لنظرية فراي - يصدر عن بنية أساس - نسق أو نظام -

هي «الميثة» أي هي «الأسطورة» في حالتها الأولى قبل «الانزياح أو التعديل» أيام كانت شعائرها «وظائفها الطقوسية بالتعبير الدارج» هي وحدها التي تحددها. وقد ربط «فراي» بين «الميثة» والطبيعة، وانتهى إلى أن هنالك أربع ميثات، لكل فصل من فصول السنة ميثة واحدة محددة، ومن هذه الميثات ينحدر الأدب أو يصدر. وإذن ليس هنالك «أدب جديد»، بل هنالك «أدباء جدد» تنحصر حريتهم في التعديل والانزياح والتحوير ضمن الإطار العام للميثات ثم لا شيء وراء ذلك. أما وظيفة «النقد» فتنحصر تحديداً في معرفة «الانزياح» الذي أصاب الميثة. وقد عد «فراي» «التوراة» مصدر الأساطير غير المنزاحة.

ويربط كثير من الباحثين بين المنهج الأسطوري ونظرية «كارل يونج» في التحليل النفسي. لقد طور «يونج» نظرية «فرويد» باكتشافه طبقة أخرى من «اللاوعي» تقبع تحت طبقة «اللاوعي الشخصي» أو «العقل الباطن» التي اكتشفها «فرويد» ورآها أشبه بقبو ضخم تختزن فيه الأخيلة الجنسية المكبوتة والمكبوحة التي تشكل «العقد»، وهذه الطبقة العميقة من «اللاوعي» التي اكتشفها «يونج» هي طبقة «اللاوعي الجمعي» التي تستعصي على التحليل الفرويدي لأنها منبتة الصلة بالكبت والعقد. والإنسان ـ وفق هذه النظرية ـ شبكة معقدة من الثقافة والبيولوجيا، فهو المخلوق الوحيد من المخلوقات جميعاً الذي يرث تاريخ جنسه جسدياً وعقلياً معاً، فكما يرث جسده الذي تطور عبر ملايين السنين يرث عقله الذي تطور هو الآخر عبر ملايين السنين أيضاً. ويشكل «اللاوعي الجمعي» جزءاً من هذا الإرث الإنساني الذي يرثه كل إنسان، ومن هنا كان هذا النوع من اللاوعي عاماً وشاملاً ومتشابهاً ودائم الحضور في كل الناس، وهو ـ على نحو ما نرى ـ مختلف كل الاختلاف عن «اللاوعي الشخصي». إننا نستطيع أن نصوغ هذا الكلام صياغة أخرى فنقول: إن في أعماق كل منا ـ نحن معشر البشر ـ إنساناً بدائياً نصدر عنه في أمور كثيرة دون أن نعي. وعن هذا الإنسان البدائي أو اللاوعي الجمعي أو الأنماط العليا ـ بتعبير يونج ـ تصدر الصور النمطية المألوفة في الفن والأدب والأساطير والأحلام.

وعززت جهود علماء «الأنثربولوجيا» هذا الاتجاه في النقد، فقد تجمعت لديهم كميات هائلة من المواد والموروثات المتماثلة المتصلة بالعادات والتقاليد

والمعتقدات والأنظمة والأفكار تشبه فيها أكثر الشعوب بدائية أكثرها تحضراً، فدفع هذا الاكتشاف إلى الاعتقاد بوحدة النسق الفكري الذي قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت. وحاول «فريزر» في ضوء هذه الإنجازات الأنثروبولوجية أن يكتشف أنساقاً كونية وصيغاً عالمية للإنسان في كل زمان ومكان، وبنى وجهة نظره على «الأسطورة» التي تكشف عن علاقة الإنسان بالكون[3].

وعندما أعاد «ليفي شتراوس» عرض مشكلات علم الإنسان (الأنثربولوجيا) «نظر إلى أساطير الشعوب على أنها وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق. وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأنثربولوجيين قبله أرجع تلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري التي لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر عندما نقارن بين ما يُسمى بالعقلية البدائية والعقلية العلمية. فالبدائيون يقومون بجميع العمليات الأساسية التي نقوم بها، والسحر لا يختلف اختلافاً جوهرياً عن العلم. وهكذا كان مجهود شتراوس العلمي منصبّاً على تنحية متغيرات الحضارة الإنسانية عن ثوابتها، ومحاولة الكشف عن هذه الثوابت»[4].

لعل ما وصل إليه الباحثون في علم الأديان المقارن خاصة يعد إسهاماً أصيلاً في تعزيز مفهوم «اللاوعي الجمعي»، ويغدو حجة قوية بأيدي نقاد هذا المنهج. وينبغي أن نخص بالذكر الباحث المجري الكبير «أمرسيا الياد» الذي كشف في كتابيه «أسطورة العود الأبدي» و «رمزية الطقس والأسطورة أو المقدس والدنيوي» عن أمور تثير الدهشة حقاً. وليس في النية أن نكثر من النقل عن هذا الباحث، فكل ما كتبه يستحق القراءة المتأنية والتأمل العميق. لقد عمد إلى تحليل أنماط الخبرة الدينية للإنسان عبر تاريخه الممتد من عصور سحيقة غامضة حتى عصرنا الحاضر، فوقف على أساطير الحضارات المختلفة وعلى ديانات كثير ـ بل كثير جداً ـ من الشعوب والقبائل، وحللها، وكشف عن رمزيتها العميقة التي دقت فخفيت أو أوشكت أن تخفى عن الأنظار، فجلا هذا التشابه الواسع العميق بين ديانات شتى وشعائر دينية لا تكاد تتصل بين أهلها الأسباب. وقد وقف على التشابه والتكرار في

المكان المقدس (الأقاليم والمعابد والمدن ونماذجها السماوية، ورمزية المركز، وتكرار خلق العالم و......)، والزمان المقدس (تجديد الزمان وولادة الكون، والإعادة المستمرة لولادة الزمان وزمان الأعياد وبنيتها و....)، ونظرة الإنسان إلى الطبيعة (عالمية بعض الرموز كالرمزية المائية ورمزية الأرض والشجرة الكونية و....)، ونظرته إلى الوجود البشري (تقديس الحياة وطقوس العبور والمسارة و....). ورأى «أن التدين يشكل البنية الأخيرة للوعي،... وأن اختفاء الأديان لا ينطوي أبداً على اختفاء التدين، وأن علمنة قيمة دينية لا تشكل غير ظاهرة دينية.... وأن إضفاء صفة الدنيوية على مسلك كان فيما مضى مقدساً لا ينطوي على حل للاستمرارية، فالدنيوي ليس غير مظهر جديد لنفس البنية التكوينية التي بني عليها الإنسان، وكانت فيما مضى تتجلى في تعبيرات مقدسة»[5]، ويضيف في موطن آخر: «يمكننا القول إن تاريخ الأديان، من أكثرها بدائية كتجلي إلى أكثرها ارتقاء عبارة عن تراكم من الظهورات الإلهية، من تجليات الحقائق القدسية. ليس ثمة انقطاع لاستمرارية الظهورات الإلهية بدءاً من أكثرها ابتدئية القدسي في شيء ما، حجر أو شجر، وانتهاء بالتجلي الأعلى الذي يتمثل لدى المسيحي في تجلي الله في يسوع المسيح، فهو دائماً نفس الفعل الخفي: تجلي شيء مختلف تماماً، أي حقيقة لا تنتسب إلى عالمنا، في أشياء تشكل جزءاً لا يتجزأ من عالمنا الطبيعي الدنيوي»[6]. وقد يبدو للقارىء العجلان أن «الياد» يتحدث عن إنسان الحضارات القديمة وحدها، أو عن الإنسان الديني الذي يكرر حركات غيره وهو بهذا التكرار ما ينفك يعيش حاضراً غير زماني، فكل ما يفعله هو تكرار لفعل «بدئي». ولكن مقاصد قوله تخالف هذا الانطباع مخالفة واضحة ، فاختبار الطبيعة، منزوعة عنها القدسية جذرياً، هو اكتشاف حديث.

ولا يزال هذا الاختبار لا يدركه إلا قلة من المجتمعات الحديثة[7]. وهذا «الإنسان غير الديني ينحدر من سلالة الإنسان الديني، وهو صنيعته أيضاً، أراد ذلك أم لم يرد، وقد تكوّن من أوضاع اتخذها أسلافه... مهما فعل فهو وارث لا يستطيع أن يلغي ماضيه نهائياً مادام هو نفسه نتاجاً لهذا الماضي..... إن الإنسان غير الديني، في حالته الصرف، ظاهرة تكاد أن تكون نادرة حتى في أكثر المجتمعات الحديثة تجرداً من القداسة. فغالبية الذين لا دين

لهم مازالوا يتكونون دينياً على غير علم منهم»[8]. ويرى «الياد» أن جملة من خرافات الإنسان الحديث ومحرماته ذات أصل سحري ـ ديني، وكذا الميثولوجيا المموهة التي يحياها، والشعائر التي يمارسها، كالمباهج التي تصاحب السنة الجديدة، أو الانتقال إلى منزل جديد، أو الأعياد، وأفراح الزواج أو الولادة، أو الحصول على وظيفة جديدة، أو الارتقاء في السلم الاجتماعي.... إلخ حتى ليستطيع المرء أن يؤلف عملاً كاملاً من «أساطير الإنسان الحديث» بعبارة «الياد» نفسها [9]، فالسينما تتناول ما لا يقع تحت حصر من الموضوعات الميثولوجية، والقراءة تتألف من وظيفة ميثولوجية لأنها تتيح للإنسان خروجاً من الزمان شبيهاً بالخروج الذي تحدثه الأساطير، والمعمودية في المسيحية تكرار لطوفان نوح، «والعري المعمداني ينطوي على مغزى طقسي (كذا) وميتافيزيقي في نفس الوقت: إنه التخلي عن الملابس القديمة، ملابس الفساد والخطيئة التي يتجرد منها المعمد اقتداء بالمسيح، وهي أيضاً الملابس التي قد ارتداها آدم بعد الخطية، لكنه (أي العري) أيضاً العودة إلى البراءة البدائية، إلى حالة آدم قبل السقوط»[10]. بل إن «الشيوعية» نفسها ذات بنية ميثولوجية، فقد تناول ماركس ـ حسب رأي الياد ـ إحدى أساطير العالم الآسيوي المتوسطي وطورها. وتظهر في هذه الأسطورة شخصية المخلص الصالح (المختار، الممسوح بالزيت، البريء، الرسول، البروليتاريا) الذي تكون آلامه سبباً في تغيير الوضع الأنطولوجي للعالم. وباختصار: إن ما تحلم به الشيوعية من تحقيق مجتمع بلا طبقات، وما يترتب على ذلك من غياب للشدائد التاريخية، «يجد أدق سابقة له في أسطورة «العصر الذهبي» الذي يعين بداية التاريخ ونهايته، على ما ترويه كثير من التقاليد»[11].

لقد أسرف «الياد» كما أسرف كثيرون غيره في الحديث عن الأسطورة حتى أوشك العالم كله ـ قديمه وحديثه ـ أن يكون عالماً أسطورياً!! وبدا الإنسان صانع أساطير ليس غير!! فما الأسطورة؟ ما هذا الشيء الذي نسميه «أسطورة» وهو أكثر واقعية من الواقع، وأشد صلابة من الحقيقة، وأخلد من التاريخ. «إنني أعرف جيداً ما هي، بشرط ألا يسألني أحد عنها. ولكن إذا ما سئلت، وأردت الجواب، فسوف يعتريني «التلكؤ»[12]، هذا ما كتبه القديس أوغسطين. لقد اختلف الباحثون في تعريف الأسطورة اختلافاً

لا يقف عند حد، فمن «قائل: إن الإسطورة علم بدائي أو تاريخ أولي أو تجسيد لأخيلة لا واعية أو... إلى آخر يرى أنها مرض من أمراض اللغة لأن أغلب الآلهة الوثنية ليست سوى أسماء شاعرية سمح لها بأن تتخذ شيئاً فشيئاً مظهر شخصيات مقدسة لم تخطر ببال مبدعيها الأصليين... إلى ثالث و رابع وخامس و.......»[13]. ولعلنا لا نخطىء إذا رددنا الحديث إلى أوله فقلنا: إن الأسطورة حقل من حقول المعرفة ملفع بالغموض والضباب والفتنة. وليس تفسير الأسطورة أو الحديث عن وظائفها أيسر أو أدنى مطلباً، فكثيراً ما تختلط ـ أي الأسطورة ـ بالتاريخ أو السياسة أو الكيمياء والفلك أو المظاهر الطبيعية الأرضية أو الجوية. وليس يكفي أن نقول في تفسيرها: إنها تمثل المرحلة الأولى من طريق البشريةإلى اكتساب المعرفة لاحتوائها على بذرة «التعليل»[14]، لكن هذه الخلافات الواسعة في تعريف الأسطورة ومصادرها وتفسيراتها لا تلبث أن تطوى حين نصير إلى الحديث عن علاقة الأسطورة بالأدب، فثمة «اعتقاد ثابت بأن الأسطورة قوية الارتباط بالأدب، وإن يكن هذا الارتباط غير واضح المعالم تماماً... الأمر الذي يثير المخاوف على مستقبل الأدب كلما ظهرت موجة من مناوأة الأسطورة»[15].

ولكن الأسطورة ليست أدباً بل هي مادته الخام. وإذن هناك فرق واضح بين الأسطورة في الحياة والأسطورة في الأدب على الرغم من الصلة الوثيقة بينهما. وإذا كنا ننشد معرفة الانزياح الذي أصاب الأسطورة حين غدت مادة أدبية كان علينا أن ننظر أولاً في العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذا الانزياح، لأن الأسطورة رمز، والرموز لا تنمو خارج العلاقات الاجتماعية، وكان علينا أن ننظر ثانياً في كيفية توظيف المبدع لهذه الأسطورة لأننا لا نستطيع أن نتصور أدباً عارياً عن القصدية. وبعبارة أخرى: أن ظلالاً وارفة من التاريخ تغمر الأسطورة في الأدب ـ بل وفي غير الأدب أيضاً ـ فتكاد تحجب النظر عن منابعها الأولى. وقد يبدو ربط الأسطورة بالتاريخ أمراً غير مستساغ تفوح منه رائحة المفارقة، ولكنه ـ على ذلك ـ حقيقة صلبة. إن الأسطورة التي يواجهها الناقد في الأدب تختلف من جهات شتى لا من جهة واحدة عن الأسطورة التي يواجهها عالم الأنثربولوجيا في ميدان عمله. لقد غذاها التاريخ والفن جميعاً فعادت خلقاً جديداً أو كالجديد. وهو خلق مكتمل يحتمل قراءات شتى، ولكنه لا يحتمل الإضافة على عكس الأسطورة

في الحياة، إن الأسطورة في العمل الأدبي مغلقة ومنتهية، أما في الحياة فمفتوحة وقابلة للإضافة والنمو.

ولعل قائلاً يقول: إنك تستوفي من أصحاب هذا النقد ما لم يغرموا لك به، ومن النظرية ما لم تضعه في حسبانها. فهي نظرية ترى الانعكاس الأدبي للخبرة الإنسانية ستاراً زائفاً يخفي مادة أقدم وأعمق جذوراً في النفس، وحسبها أن تكشف عن هذه المادة القديمة العميقة. وإذا صح مثل هذا الاعتراض لم يكن من حق أصحاب هذه النظرية أن يزعموا أنها نظرية في النقد الأدبي بل زعمهم إمكان تحويل النقد الأدبي إلى علم حق.

لقد شقي الباحثون العرب ـ دون ريب ـ في محاولاتهم تطويع أدبنا القديم لهذا المنهج، وهو شقاء محمود دون ريب أيضاً، ولو أنهم طوعوا هذا المنهج لهذا الأدب لكان ـ أو لربما كان ـ هذا الشقاء أقل وأنفع في الوقت عينه. ولكن التاريخ يعلمنا أن افتراضاً كهذا «لو حدث كذا .....» افتراض لا معنى له. إننا نريد أن نملي المنطق على التاريخ، والتاريخ غير منطقي كما نعرف. وإذن لم يعد أمامنا إلا النظر في محاولات هؤلاء الباحثين لعلنا نتبين قدرة هذا المنهج على الوصف والحكم والتفسير.

لقد جاء عصر جديد هو عصر نظرية «النص» على اختلاف المصطلحات والتسميات، وكان الاتجاه الأسطوري واحدة من هذه النظريات التي جعلت النص محور اهتمامها. وقد بدأ هذا الاتجاه في تفسير الشعر العربي ـ ككل الاتجاهات النقدية المعاصرة عندنا ـ متأخراً عن بدايته في المجتمع الأوروبي. ولعل هذا التأخير أن يكون فيه بعض النفع للأدب والنقد العربيين، فنحن لا نبلو هذا المنهج ابتداءً، وإنما نستعيره بعد أن مر بمرحلة طويلة من الاختبار والتجريب ظهر في أثنائها مدى صلاحيته، وصرنا بذلك قادرين على أن ننظر إليه في أصوله وفي تطبيقاته العربية نظرة أكثر أناة وسداداً.

ولا يملك المرء إلا أن يقدر هذه الجهود المضنية التي يبذلها النقاد والباحثون العرب في محاولة تأصيل هذا المنهج، فهم ـ على ما بينهم من فروق ـ يحاولون تعزيزه وتثبيته، ويدحضون المناهج الأخرى في نبرة تعلو أحياناً حتى توشك أن تكون هجوماً صريحاً، وتخفت أحياناً حتى تكاد تنقلب همساً أو وشوشة. ولن أتحدث عما كتبه أصحاب هذا الاتجاه جميعاً، بل سأقصر الحديث على بعض الدراسات المنشورة في كتب مستقلة، وبعد

المقالات ولا سيما تلك التي نشرت في مجلة «فصول» القاهرية مما كتبه الأساتذة الأجلاء د. إبراهيم عبدالرحمن و د. أحمد كمال زكي و د. نصرت عبدالرحمن ود. علي البطل وآخرون. وهذه الدراسات هي ـ في حدود ما أعراف ـ أهم ما كتب في محاولة تفسير شعرنا القديم تفسيراً أسطورياً.

لقد كان الاتجاه الميثولوجي في دراسة الأدب الجاهلي تعبيراً واضحاً عن الإحساس بأزمة النقد التطبيقي في هذا الأدب، وبضآلة القيمة العلمية لتلك المناهج السائدة ولا سيما المنهج الاجتماعي بصورته المبكرة، كما كان تلبية لرغبة عميقة في «تحديث» نقدنا وأدواته واللحاق بموكب النقد العالمي. أو قل: كان رداً على المناهج القديمة دفعت إليه حركة النقد العالمية المتطورة.

وقد يكون من العسير أن نتحدث عن تلك الكتب والمقالات التي تبنت المنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي حديثاً عاماً دون تخصيص لسببين: أولاً لما بينها من فروق، وثانياً لأننا نريد أن نفحص مدى الدقة العلمية فيها، ومدى اتساق منطق كل باحث فيما يقدمه من آراء وأحكام، ولست أريد حقاً أن أتابع كل واحد منهم متابعة دقيقة لأن ذلك يطول. ولذا فإن حديثي لن يمضي في جهة واحدة حتى يفرغ منها، بل سيمضي في الاتجاهات المختلفة في آن معاً إذا اقتضى الأمر ذلك.

نقد أدبي أم أنثربولوجيا؟

ولعل من الوفاء للحس التاريخي أن أبدأ بكتاب «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي للدكتور نصرت عبد الرحمن، فهو أقدم هذه الكتب والمقالات التي سأتحدث عنها.

يقدم الباحث في الصفحات الأولى من كتابه استغراباً جديراً بالاهتمام، يقول: «والغريب أن ندرس الشعر الجاهلي منفصلاً عن نظرة الشعراء إلى الكون،...... فنظرة الشاعر إلى الكون لا يُستغنى عنها أبداً في نقد الشعر لأن تلك النظرة هي التي تنير الطريق أمام الناقد فلا تجعله يخبط في ليل مظلم» ص 16. وهذا مدخل طيب للحديث ـ دون ريب ـ فنحن نوافقه في أن نظرة الشاعر إلى الكون ذات شأن وأهمية. ولكننا سنختلف بعدئذ ـ فيما يبدو ـ في مفهوم «الكون» ـ والاضطراب في استخدام المصطلح النقدي آفة فاشية يعاني منها النقد العربي المعاصر معاناة قاسية ـ فما مفهوم الكون

كما تكشف عنه دراسة الصورة في هذا الكتاب؟

إن تبويب الكتاب يمكن أن يخدع القارىء، فقد عقد الباحث الباب الأول للصورة الجاهلية في إطار الموضوع، وجعله فصلين: صورة الإنسان في الشعر الجاهلي ثم صورة العالم الطبيعي في الشعر الجاهلي. ولكن القراءة المتأنية لهذا الباب تُظهر بوضوح أنه دراسة مضمونية صرف تذكرنا تذكيراً قوياً بفيض من الدراسات المضمونية التي تناولت هذا الشعر، ولعل أقرب كتاب من هذه الدراسات إلى ذاكرتي الآن هو كتاب الدكتور/ محمد الحوفي «الحياة العربية من الشعر الجاهلي» وسواه كثير. ومن الواضح أن الدكتور/عبدالرحمن لا يتحدث في هذا الكتاب عن الصورة الفنية بل يتحدث عن الصورة الذهنية تحديداً، ويضم إليها أحياناً ـ في درج الحديث ـ بعض القول عن الصورة الفنية (الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز) دون أن يقصد إليها قصداً أو يقف عندها. وكل من يقرأ الأسطر القليلة التي كتبها عن صورة الرجل والمرأة في هذا الشعر يحس إحساساً عميقاً أن صورة الإنسان ـ بوصفه كائناً اجتماعياً يحاور العالم من حوله حواراً شاقاً يعبر من خلاله عن موقفه من الإنسان والطبيعة ـ قد غابت غيبة كاملة، ولكن صورة الإنسان بوصفه متديناً يقلقه الغيب وسر المجهول قد ظهرت بوضوح!

إن علاقة الإنسان الجاهلي بالمجتمع من حوله تبدو شاحبة لا تكاد تُرى، وعلاقته بالطبيعة من حوله أقل شحوباً ولكنها غير واضحة ولا قريبة من الوضوح، ولكن علاقته بالسماء تخطف الأبصار!!

وإذن قد يكون من حق القارىء أن يظن أن مفهوم «الكون» قد تقلص في رأي الدكتور نصرت حتى أوشك أن ينحصر في علاقة الإنسان بالسماء، أي في التصور أو الموقف الديني. ورب قائل يقول: لعل الشعر الجاهلي نفسه المسؤول عن ذلك، فأقول: ليس الأمر كذلك إلا إذا أردنا أن نقرأ هذا الشعر قراءة ميثولوجية، لأننا حينئذ سنغيّب كل ما لا يخدم هذه القراءة.

وقسم د. نصرت الباب الثاني إلى فصلين، تحدث في أولهما عن «الصورة والرمز الديني» ـ وهو الفصل الذي سنناقشه ـ وتحدث في الثاني عن «الصورة والرمز الوجودي».

وقد تكون مناقشة د. نصرت في كل ما حشده في هذا الفصل من المعلومات والآراء ـ وهي معلومات قيمة بلا ريب ـ تزّيداً لا ضرورة له، ولذا

سأكتفي بعدد من الملاحظات. وأولى هذه الملاحظات تتصل «بالفرض» الذي أقام عليه دراسة هذا الشعر، فهو يؤمن إيماناً عميقاً بأن معرفة المعتقدات الدينية هي السبيل إلى الكشف عن شعر أهل الجاهلية، ويذيع هذا الإيمان في مواطن متفرقة من هذا الفصل كما أذاعه - من قبل - في مدخل الكتاب النظري. وتأسيساً على هذا «الفرض» ينقلب الشعر الجاهلي بين يديه إلى شعر ديني خالص لا تشوبه شائبة، فإذا الغزل الجاهلي عبادة وتقرب للإلهة الشمس، وإذا كل امرأة في هذا الغزل هي الشمس، وإذا رحلة الظعائن في هذا الشعر هي رحلة الشمس كل يوم، وإذا رحلة الشاعر الجاهلي ممتطياً ناقته يقطع بها ظهر الصحراء ترمي إلى هدف واحد لا يتغير هو الوصول إلى الشمس لنيل الخلود، وإذا حديث هذا الشاعر عما يلاقيه من ضروب الحيوان الوحشي في رحلته المذكورة حديث عن نجوم السماء المختلفة.... وإذا الشعراء الجاهليون جميعاً - لا يستثني أحداً - رجال الدين من طراز رفيع، نفضوا أيديهم من تراب الدنيا وزخارفها، ونأوا بقلوبهم عن غواياتها، وانحرفوا بوجوههم وضمائرهم عن ضراوة الحياة ومسراتها، وتعلقوا بالسماء!!

وليس يخفى ما في هذا «الفرض» من خلل ومجافاة لروح الفن عامة - ولروح الشعر الجاهلي خاصة - وما فيه من بُعد عن صورة الحياة الإنسانية في ذلك العصر. فأنا لا أعرف مذهباً نقدياً يربط الشعر بالدين هذا الربط المحكم الصارم، بل قل يذيبه في الدين ويجعله نشاطاً فنياً دينياً صرفاً لا تشوبه شائبة، ولا يعتريه تمرد أو انحراف أو شذوذ، ولا تنحرف به غفلة أو مس من قلق الشعراء والفنانين أو الناس عامة... على نحو ما تصور د .نصرت. ولا أعرف عصراً من عصور الأدب العربي الممتدة كان فيه الشعر العربي شعراً دينياً على هذا النحو من عصور لا أستثني من ذلك شعر صدرالإسلام نفسه، بل لا أستثني شعر شعراء الدعوة أنفسهم في صدر الإسلام. ولا أعرف جيلاً من الشعراء وقف شعره للدين وحده خلا ما نعرف من أشعار الزهاد والفقهاء وهؤلاء فئة وليسوا جيلاً كاملاً.

إن افتراض «الدين» منبعاً وحيداً للشعر قضية لا تخلو من مبالغة مسرفة وخلل بين، وما هو أشد مبالغة وأبين خللاً أن نتوهم أن الحس الأخلاقي لدى أمة من الأمم يمكن أن يستقر استقرار كاملاً فلا يتبدل ولا يتغير، ومن

ثم لا تتغير عقائدها وقيمها، على امتداد قرنين من الزمان أو قرن ونصف القرن على أقل تقد،ير ـ في رأي الجاحظ ـ كما هي حال مجتمع شبه الجزيرة العربية في العصر الجاهلي. وينبغي ألا ننسى أن هذا المجتمع كان يمر بمرحلة مهمة من التطور الروحي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وهي المرحلة التي أهلته لقبول رسالة السماء واحتضانها على النحو الذي نعرفه. وكان الشعراء طليعة هذا المجتمع المعبرة عن حركة الواقع فيه، وعن الناهض فيه، وعن أشواقه وأحلامه ومخاوفه... إن كل قيمة من القيم التي تغنى بها هؤلاء الشعراء تخبىء وراءها تاريخاً طويلاً من حنين الجماعة وأشواقها ومعاناتها، وتعبر عن ضرورة تاريخية في حياة ذلك المجتمع.

وإذن ليس الشعر الجاهلي شعراً دينياً خالصاً كما تصور د. نصرت، وإن كنت لا أنكر أن فيه بعض الملامح الدينية، وليس هو حديثاً عن السماء وحدها ولكنه ـ كأكثر شعر أهل الأرض ـ حديث عن الحياة بمفهومها الشامل الرحب. وستكون لنا عودة إلى هذا الفرض بعد حين فلنكتف الآن بهذا القدر من الاعتراض.

والملاحظة الثانية تتصل بدعوى وضوح الشعر الجاهلي وتعليلها، فقد ردّ د. نصرت هذه الدعوى، كما ردها كثيرون غيره، وعدها سذاجة غير محببة. ولكنه عللها تعليلاً غريباً، فردها إلى الفصل بين الشعر والمعتقد الديني. وأنا لا أشك في أن هذه الدعوى قد غيبت جانباً ضخماً من قيمة هذا الشعر وثرائه حين أوهمت القراءة أنه شعر بداوة ساذجة، وكشفت عن تصور قاصر ومحدود لمفهوم الشعر، فقد كان الشعر ولا يزال وسيبقى تجسيداً لاستجابة إنسانية، ولرؤية العالم رؤية جماعية فردية في آن.

وليست هذه السذاجة التي يوصف بها هذا الشعر حكماً على حقيقته بل هي حكم على القائلين بها، وتعبير عنهم ولكنني ـ في الوقت نفسه ـ لا أعتقد أن مسألة الوضوح أو الغموض في الشعر متصلة بالدين وحده أو بمصدر هذا الشعر أياً كان هذا المصدر، بل هي متصلة بطبيعة الشعر نفسه.

والملاحظة الثالثة تتصل بالدين الذي درس د. نصرت الشعر في ضوئه وهو الشرك أو الوثنية، وانصرف مطمئناً وراغباً عن كل ما عداها، وكأن مجتمع شبه الجزيرة العربية لم يعرف سوى هذه الوثنية. وينبغي ألا ننخدع

بالاستقراء الناقص الذي ارتضاه د. نصرت لأن المرحلة التي نتحدث عنها هي مرحلة الأزمات المتلاحقة والمتداخلة، ولأن الإنسان الذي نتحدث عنه في تلك المرحلة هو «إنسان مأزوم» روحياً ونفسياً واجتماعياً واقتصادياً وسياسياً... وفي مثل هذه المراحل يصبح المجتمع نفسه موضوعاً للتأمل والمراجعة والنقد، وتظهر نزعات أخلاقية واجتماعية وروحية جديدة. ودراسة مجتمع شبه الجزيرة العربية قبيل الإسلام تؤكد صدق هذه الملاحظة تأكيداً صارماً. وإذا كان الأمر كذلك. وهو كذلك حقاً. فإننا نتوقع أن يعبر الشعر في هذه المرحلة عن هذه «الأزمة المركبة» وعن هذه «النزعات» الجديدة، لأن الشعر يعبر عن حركة المجتمع بل عن الناهض في هذه الحركة أولاً. وليس منطقياً أن تعبر الحركة الشعرية عن المستقر الثابت وحده أو عن الآخذ في الاندثار والموت؛ لأن أصوات المخاض وبشائر الولادة تقلق الشعراء والمصلحين أكثر مما تؤرقهم حشرجات الموت.

ثم ألبس في هذا المسلك النقدي انحراف عن الصواب قد يفضي بصاحبه إلى الخطأ الصريح؟ فمن يصدق أن الدين وحده هو مصدر الصور الشعرية؟ فإذا كان الدين نفسه. كما يلاحظ د. نصرت. غامضاً تكشف لنا ما يجر إليه الغموض من بلبلة واضطراب، وما ينجم عنه من تعليل وتفسير قسريين.

وتتصل الملاحظة الرابعة بإطلاق الأحكام والآراء وتعميمها دون حذر أو احتراس. فالدكتور نصرت يقرن الشعراء الجاهليين بالكهان صراحة، يقول: «إذن لا نستطيع، ونحن ندرس شعر شعراء يكادون يكونون كهاناً، إلا أن نربط الشعر بعقيدتهم[16]». وفي أثناء دراسة الشعر يسقط فعل المقاربة (يكادون) ويتلاشى ما قد يوحي به من الحذر!! وإذا كان الأمر كما تصور د. نصرت فينبغي أن نمضي في هذا التصور إلى آخر نتائجه المنطقية، وهنا سوف يجد د. نصرت نفسه في موقع واحد مع «مرجليوث» الذي جعل الشعر الجاهلي ضرباً من الكهانة، وجعل الشعراء الجاهليين كهاناً. ولست أظن أن د. نصرت سيرضى بالأحكام التي أطلقها مرجليوث تأسيساً على هذا الاقتران بين الشعر والكهانة[17]. وإذا صح أن هؤلاء الشعراء كهان أو كالكهان، وأن شعرهم ينبغي أن يرتبط بعقيدتهم ويساوقها، فينبغي أن تكون أغراض هذا الشعر جميعاً. وفقاً لتصور د. نصرت. أغراضاً دينية أو موصولة بالدين بسبب قوي أو أسباب. ولقد تحدث د. نصرت عن الغزل

وقصص الحيوان الوحشي والمطر، وأمسك عن القول في سواها من الموضوعات والأغراض ـ وأنا استخدم مصطلح «الأغراض» هنا نظراً لشيوعه لا اقتناعاً به، وهذا أمر يحتاج إلى وقت آخر ومكان آخر ـ فهل يصح على شعر الرثاء والفروسية والخمرة والاعتذار والمدح والفخر والحماسة والهجاء القبلي وشعر الصعاليك وسوى ذلك كثير من فنون هذا الشعر وموضوعاته ما أطلقه من أحكام على الغزل وقصص الحيوان؟!

أم أن هؤلاء الشعراء يكونون كهاناً ورجال دين في شطر من شعرهم، ويكونون شعراء عاديين في أشطار أخرى منه؟ إن د. نصرت لا يميز بين شطر وشطر، ولكنه يربط الشعر كله بالعقيدة على نحو ما ربط الشعراء كلهم بهذه العقيدة. فكيف يمكن أن يستقيم له الأمر الآن؟

ثم هل تصدق، حقاً، تلك الأحكام التي أطلقها د. نصرت على الغزل الجاهلي كله، وعلى قصص الحيوان الوحشي جميعاً؟

إن علينا أن نميز تمييزاً دقيقاً وواضحاً بين الشعر والمعلومات التي ساقها د. نصرت في هذا الفصل ـ وهي معلومات غزيرة وقيمة جداً دون ريب ـ فالشعر شيء والمعلومات شيء آخر. بعبارة أخرى: إن صدق هذه المعلومات تاريخياً ـ أي صحة وجودها في واقع تاريخي بعينه لا نستطيع أن نحدده تحديداً دقيقاً ـ لا يعني أنها موظفة في الشعر على وجه الضرورة واللزوم، كما يقول أهل المنطق، توظيفاً مطابقاً لهذا الصدق لأن طبيعة الشعر تقتضي أن يحوّر الشعراء في موادهم الخام تحويراً يقل أو يكثر، فكيف تكون الحال إذا كنا لا نستطيع أن نثبت أن هذه المعلومات مواكبة تاريخياً لهذا الشعر كما هي الحال في شعرنا القديم؟ إن دراسة الشعر الجاهلي في ضوء الدين ـ كما لاحظ د. نصرت بحق ـ «من أشق الأمور وأشدها عسراً» لسببين: أولاً لأن «الحياة الدينية في الجاهلية غامضة، ولم تصف لديانة واحدة تنتظم كل العرب» كما لاحظ د. نظرت أيضاً. وقائياً ـ ولعله أهم من سابقه ـ لأن العلاقة بين الدين والشعر علاقة غامضة ومعقدة، وليست واضحة كما ظن د. نصرت، فنحن لسنا أمام شعراء ينظمون عقائدهم الدينية متوناً شعرية. إن الدين جزء من البنية الثقافية المعقدة، وله ـ بوصفه وعياً لاهوتياً ـ خصوصية ذات شأن. ثم إننا لا نعرف شيئاً ذا قيمة كبيرة عن هؤلاء الشعراء الجاهليين وعلاقتهم بالدين.

إننا نعرف هذا الدين معرفة غامضة، ونعرف هؤلاء الشعراء ـ بوصفهم بشراً ـ معرفة غامضة أيضاً، ونعرف علاقة هؤلاء الشعراء بهذا الدين معرفة أشد غموضاً لأننا لا نعرف معرفة دقيقة متى نشأت هذه العبادات، وإلى متى استمرت، وأين انتشرت؟ وقد لاحظ د. نصرت نفسه شيئاً من ذلك فالتمس له تعليلاً يرى أن الحيوان الطوطم قد يظل طوطماً بعد زوال الدين الذي ارتبط به، وأن الصورة الشعرية قد ترتد إلى حياة دينية سحيقة، وليس من الضروري أن تدل على حياة دينية يحياها الشعراء. وإذا كان ما تقدم صحيحاً ـ من حيث المعارف التاريخية، ومن حيث علاقة الشعر بالدين ـ فقد تكون دراسة الشعر الجاهلي في ضوء الدين وحده، فيما يبدو لي، دراسة تحفّ بها المخاطر، وتشتبه عليها الدروب، وتكثر أمامهامطاوي الطرق.

ولنعد مرة أخرى إلى أحكام د. نصرت التي أطلقها على الغزل وقصص الحيوان، والمنهج الذي اتبعه للوصول إلى هذه الأحكام. لقد جمع طائفة ضخمة من صور المرأة والشمس والغزالة، وضم إليها زاداً طيباً من المعلومات، وانتهى من ذلك كله إلى أن المرأة في الشعر الجاهلي رمز للشمس. ولم يدرس الغزل الجاهلي كله، ولكنه اكتفى منه بثلاث قصائد إحداها للأعشى والأخريان لقيس بن الخطيم ـ وكلاهما عاش في أواخر العصر الجاهلي ـ ولن أتحدث عن دراسة هذه القصائد أو غيرها الآن لأنني سأعود إليها فيما أستقبل من الحديث. بيد أنني أحب أن أسأل: هل يصح أن تكون هذه القصائد الثلاث ممثلة للغزل الجاهلي قاطبة، فنعمم الحكم تعميماً صارماً؟ وإذا كان د. نصرت يرى أن الصور المجتزأة من سياقها في القصائد المختلفة يمكن أن تكون ظهيراً لحكمه، فإنه يكون قد حكم على الصورة بوصفها كلاً ناجزاً مكتملاً ومستقلاً لا بوصفها بؤرة لشبكة من العلاقات الحية، وعلاقة في الوقت نفسه في بنية القصيدة. ولو قيد أحكامه بعض التقييد، فلم ينكر على الشاعر الجاهلي أن يكون عاشقاً حيناً كما يعشق كل البشر، ورامزاً حيناً آخر، لكان ـ فيما أتوهم ـ أقرب إلى الصواب. ولماذا أطيل الجدل؟ ألم يقل هو نفسه منذ قليل: «ليس من الضروري أن تدل الصورة الشعرية على حياة دينية يحياها الشعراء»؟ ويبقى بعدئذ أن أسأل: إذا كانت رحلة المرأة في الظعائن رمزاً لرحلة الشمس، فلم لا تعود هذه المرأة من رحلتها في اليوم الثاني كما تعود الشمس؟ وإذا كان إقفار الديار

بسبب رحيل المرأة الشمس فإن الشمس لا ترحل رحلة أبدية فتقفر الديار بسبب رحيلها... وأهم من هذين السؤالين وأدق هذا التساؤل الممتاز الذي يتساءله د. نصرت نفسه: لماذا توجد الآرام والبقر الوحشي في الأطلال وهي رموز للشمس؟ ولماذا جعل الشعراء فيها نباتاً والنباتات دلالة الخصب؟ ولكن الجواب الذي يقدمه يكر على الفرض الأساس للبحث ويبطله، يقول:

«فلنتذكر أننا أمام إنسان يهمه في هذا الموقف أن يذكر أن ما يتعلق بالإنسان قد رحل: فالناقة قد رحلت، والفرس قد رحلت، وكل حيوان يفيد منه الإنسان قد رحل».

سؤال واحد يجول بخاطري الآن: عمّن يتحدث الشاعر الجاهلي؟ هل يتحدث عن الإنسان وعلاقته بالحياة والمجتمع أم عن الإنسان وعلاقته بالسماء؟ إذا كان يتحدث عن المعتقد الديني وحده فلِمَ هذه العودة إلى الأرض؟ وإذا كان يتحدث عن المجتمع في حركته الدائبة فلماذا نعاقبه هذه العقوبة الأسطورية فنحكم عليه بأن يظل بصره معلقاً بالسماء؟

إن تكرار التشبيه يلفت النظر حقاً، ولكن استنتاج الأحكام من الصور الجزئية المكررة في سياق واحد مقتطع من سياق أكبر هو سياق القصيدة يلفت النظر أيضا، بل يأخذ بتلابيب المرء، ويهزه هزاً، فقد شُبهت المرأة بالشمس حقاً، ولكن الرجل شبه بها أيضاً كما في إحدى اعتذاريات النابغة:

فإنك شمس والملوك كواكب

إذا طلعت لم يبد منهن كوكب

فهل كان الرجل مقدساً أيضاً؟ وكيف يكون هذا المجتمع الذي يقدس المرأة والرجل معاً؟ ونحن نعلم أن المرأة قد شبهت ـ وتكررت هذه التشبيهات ـ بعناصر حيوانية ونباتية كثيرة، فهل يعني ذلك أن هذه العناصر جميعاً كانت مقدسة؟ ونحن نعلم أيضاً أن للمرأة أكثر من صورة واحدة في هذا الشعر، فكيف نفسر صورها الأخرى؟ اقرأ ـ إذا شئت ـ غزل الأعشى، وتأمل حديثه عن المرأة التي تخون زوجها، واقرأ غزله في الجواري والقيان، ثم اقرأ مقدمة «العذل أو الفروسية» التي تتردد في الشعر الجاهلي، وتأمل نبرة السخط على المرأة، وهو سخط يكاد ينقلب شجاراً بالأيدي كمافي شعر «لبيد بن ربيعة» وغيره، ثم اقرأ غزل بعض هؤلاء الشعراء

كغزل «المثقب العبدي» بفاطمة في قصيدته التي على النون:

أفاطمُ قبلَ بَيْنِكِ متعيني
ومنعُكِ ما سألتُ كأنْ تَبيني

فلا تَعِدي مواعدَ كاذبات
تَمر بها رياحُ الصيفِ دوني

فإني لو تخالِفُني شمالي
خِلافَكِ ما وصلتُ بها يَميني

إذن لقطعتُها ولقلتُ بِيني
كذلكَ أجتوي مَنْ يَجتويني

اقرأ هذا كله - وهو غيض من فيض - ثم أخبرني هل لا تزال المرأة في نظرك مقدسة ومعبودة لدى أولئك الجاهليين؟

وليس حديث د. نصرت عن الأطلال منبت الصلة بحديثه عن الغزل، بل هو منه في الصميم وهو يكرر آراءه فلا تكاد المرأة تظهر في الشعر غير راحلة، وبرحيلها تقفر الديار، فكأنما ربط الشعراء بين المرأة والخصب. وسيدة الطلل هي الشمس ربة الخصب ومعبودة الجاهليين، ورحيلها يؤدي إلى إقفار الديار كما يقول[18]. إن النصوص ترد هذا الحكم فما أكثر ما نرى هذه الأطلال مملوءة بقطعان البقر آجال الظباء وصغارها وهي تنهض من كل جانب كما ينهض الزرع في الأرض البور بعد إحيائها، وقد طاب لها جميعاً العيش لكثرة الكلأ.... فأين الإقفار والجدب؟ أليس النبات والحيوان والماء دليلاً باهراً على الخصب؟ إن الخصب مفهوم متصل بالواقع الطبيعي لا بحركةالمجتمع، وهو في مجتمع قائم على الترحال يرتبط بالحيوان أكثر منارتباطه بالزراعة.

وحين يتحدث د. نصرت عن رحلة الشاعر وقصص الحيوان الوحشي يحشد طائفة قيمة من المعلومات الفلكية، فإذا الناقة التي يركبها الشاعر موجود مثلها في السماء، وإذا الثور الوحشي الذي أسرف الشعراء في تكرار قصته له نظير في السماء، وإذا الكلاب التي تهاجم الثور يعرض للحيوان الوحشي له مايشابهه تقريباً في السماء، وإذا الكلاب التي تهاجم الثور الوحشي لها ما يماثلها من مجموعات النجوم في السماء.... وقل

مثل ذلك في الفرس والنسر والقطاة والظليم.. وماذا بعد؟ لم يبق من قصص الصيد أمام القارىء المتعجل للشعر الجاهلي سوى قصتين هما: قصة البقرة الوحشية وقصة حمار الوحش. أما قصةالبقرةفيضرب د.نصرت عنها صفحاً لا لأنها قليلة الدوران في الشعر الجاهلي - فهي مبثوثة في دواوين كبار شعراء العصر كزهير ولبيد والأعشى وسواهم - بل لأنه لم يجد لها شبهاً في السماء، وقد يضطره ذلك إلى أن يربط هذا الشعر - أو طرفاً منه - بالأرض، وهذا ما لا يحبه ولا يرغب فيه. وأما حمار الوحش فيختصر أمره أو مشكلته بعبارة واحدة «يمكن أن يكون له مثيل في السماء»(19)، ويزيد في الهامش «يخيل إليّ أنه مجموعة ممسك الأعنة أو الرامي». وبما أن القضية تدور في إطار الإمكان والتخييل فسنتركها معلّقة دون أن ننسى أن قصته تضارع قصة الثور الوحشي دوراناً القصائد الجاهلية، وأن د. نصرت لم يستطع أن يلتمس له نظيراً في السماء يطمئن إليه. ولكن القارىء غير المتعجل للشعر الجاهلي لا يجد هذه القصص وحدها، بل يجد قصصاً أو حكايات أخرى لعل أبرزها حكايتان كلتاهما محمّلة - كقصص الحيوان الوحشي - بالشقاء والخطر والكفاح، وهاتان الحكايتان هما: حكاية «الصيد البحري» أو «الجمانة البحرية» على نحو ما نراها في شعر «المسيب بن علس» وغيره، وحكاية «مشتار العسل» على نحو ما نصادفها في أشعار الهذليين. ولست أدري كيف سيوجه د. نصرت كلتا الحكايتين وهوالمولع بأن يجد لكل أمر نظيراً في السماء؟ قد يقول إن الجمانة هي المرأة - الشمس، ولكن ماذا عن البحر والصيادين والسفينة، والظفر بهذه الجمانة وسوى ذلك مما نصادفه في هذه القصة البديعة؟ وماذا عن القصة الأخرى؟ ثم ماذا سيكون رده لو أنني مضيت أُحصي الصور الفنية في فنون هذا الشعر جميعاً - لا في الغزل ورحلة الشاعر وحدهما كما فعل د. نصرت؟ هل سيكون بوسعه أن يربط هذه الصور جميعاً بالمعتقد الوثني دون تعسف وعدول عن القصد؟ فإذا كان يستطيع ذلك حقاً فلِمَ لم يقم به؟ بل لعلي لا أخطىء إذا قلت: إن هذا هو ما كان ينبغي عليه أن يفعله، فعنوان بحثه هو «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» لا في جانب من هذا الشعر.

ويرى د. نصرت أن الفرس رمز للشمس أيضاً، ولكنه لايلبث أن يضيف: إن لها نظيراً في السماء يتمثل في تلك المجموعة النجمية التي تسمى

الجوزاء أو الجبار [20]. ويبدو في هذا لقول قدر من التداخل لا يخفى عن المتأمل، فكيف تكون الفرس رمزاً للشمس وقريناً للجوزاء في آن؟ أم تراه يميز بين الشكل والوظيفة، فهي من حيث الشكل تشبه الجوزاء، وهي من حيث الوظيفة ترمز للشمس؟ وإذا صح أنه يريد ذلك فما قيمة هذا التمييز؟

ما زلت أظن أن د. نصرت قد أسرف على نفسه، وألزمها ما ليس يلزمها، حين جنح إلى إطلاق الأحكام وتعميمها، وكان بوسعه - لو أراد - أن يضمن لأحكامه حظاً أوفر من الاعتدال والسداد.

وثمة ملاحظة خامسةتتصل بحديث د. نصرت عن مقتل الثور الوحشي في قصائد الرثاء يقول: «لقد تنبه الجاحظ إلى مسألة الحياة والموت في قصة الثور فذكر أن الشعراء كانوا يقتلون الكلاب في المدح ويقتلون الثور في الرثاء. وعلى الرغم من أنني لم أجد قصيدة جاهلية يذكر فيها الثور في الرثاء أو يقتل فإن افتراض وجودها - وفق رأي الجاحظ - يدل على أن قصة الثور في الشعر ترتبط بالحياة والموت» [21]. حقاً لم تصل إلينا - فيما أعرف - قصيدة لشاعر جاهلي يقتل فيها الثور الوحشي، ولكن هذا الثور قتل في قصائد كثيرة لشعراء مخضرمين وصلت إلينا. وإذا كنا نستطيع أن نحكم على بعضها بأنها قيلت بعد الإسلام كعينية «أبي ذؤيب» وغيرها فإننا لا نستطيع أن نحكم عليها جميعاً هذا الحكم. وعلى أية حال فقولة الجاحظ المشهورة تدل دلالة شبه قاطعة على هذا الأمر - وليس الجاحظ ممن يطعن عليهم في معرفة أشعار العرب - وإذا صح أن نقيس قصة الثور إلى قصة حمار الوحش[22]. على أن أهم ما في حديث د. نصرت ليس هذا الذي تقدم، ولا هو موطن الملاحظة، بل أهم ما فيه هو نظرته إلى الشعر ههنا، فهو يربط القصة بالحياة والموت أي بالواقع الإنساني كما فعل في موطن سابق، وفي هذه النظرة إلى الشعر مخالفة صريحة بل قل مناقضة لنظرته الأساس التي راح يفسر هذا الشعر في ضوئها ويربطه بالسماء ونجومها وأبراجها.

وسأكتفي الآن بملاحظة أخرى تتصل بموقف د. نصرت من لغة الشعر الجاهلي، فهو يرى «أن الجاهليين كانوا يتصورون المطر حلباً حقيقياً»[23]،

ويفسر وفقاً لهذه الرؤية قول النابغة الذبياني:

لِتَرعَ سُعادُ حيثُ حلَت بناتُهُ

وأَحببْ بِسُعدى من خَليطٍ مُوادعِ

فيقول: «ولذا لا يبدو غريباً قول النابغة الذبياني لترع سعاد حيث حلت بناته، فإن قطرات المطر في التصور الجاهلي بنات ذاك المعبود من أمها الناقة»[24]. كما يفسر قول غيره أيضاً تفسيراً مشابهاً لهذا التفسير...

وتقودني هذه الملاحظة إلى كتاب آخر أصدره د. نصرت منذ وقت، هو كتابه «الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الجاهلي»[25]. وفي هذا الكتاب يمضي في تفسير الشعر وفق هذا التصور، فإذا قال خالد بن زهير مخاطباً غريمه:

فأَقْصِرْ ولا تأخذْكَ مني سحابةٌ

ينفرُ شاءَ المُقلِعينَ خريرُها

رأى أن خالداً «مقتدر على اجتلاب سحابة في يومٍ صافٍ فيسقط مطراً ينفر خريره شاء خصومه»[26]. إن هذا التصور الذي يصدر عنه د. نصرت في فهم لغة الشعر الجاهلي يثير القلق والاستغراب معاً، وأراه مذهباً خطراً في فهم الشعر وتفسيره لأنه يلغي المجاز، ويحمل الشعر على الحقيقة كما لو أن هذا الشعر يعبر عن فجر الحياة الإنسانية الأول. ومما يزيدني استغراباً لهذا التصور اللغوي أن المرحلة التي يتحدث عنها هي الجاهلية المتأخرة، وأن الشعراء الذين يفسر شعرهم هذا التفسير - أو بعضهم على الأقل - قد أدركوا الإسلام!! وإذا صح أن يفسر شعر أبي ذؤيب ومعاصريه على هذا النحو فإن مفهوم المجاز ينبغي أن ينتفي من شعرنا القديم، بل إن هذا المفهوم ينبغي - أو يجوز - أن ينتفي من القرآن الكريم إذا سلمنا بصحة القضية، واستخدمنا القياس لأن الزمن الذي يفصل بين هذا الشعر ونزول القرآن لا يكاد يذكر. وأنا أعلم أن الذي حمل د. نصرت على ركوب هذه المسالك الضيقة الوعرة هو أمر واحد لا غير، أعني تأكيد فرضه العلمي الذي تحدثنا عنه في كتابه الأول، أي: صدور هذا الشعر عن المعتقد الديني وحده. ويشقى د. نصرت شقاءً مريراً في كتابه «شعر أبي ذؤيب الجاهلي» وهو ينقب هنا وهناك في أطراف هذا الشعر عن ملامح أسطورة دينية ضائعة، ويضم ملامح هذه الأسطورة بعضها إلى بعض على

نحو يذكرنا بأعمال الترميم التي يقوم بها علماء الآثار، ثم يضم إليها أشتاتاً من المعارف الدينية وأشتاتاً أخرى من أساطير معروفة لينتهي من ذلك كله إلى اكتشاف «أسطورة هذلية تشبه إلى حد بعيد أسطورة عشتار البابلية»[27]، وهو لا ينتهي إلى ما انتهى إليه إلا بعد أن يقرأ شعر أبي ذؤيب قراءة تعتريها الظنون في مواطن شتى، وهذا أمر سأعود إليه فيما استقبل من الحديث. وأنا لا أعرف أيضاً كيف ميز بين شعر أبي ذؤيب الجاهلي وشعره الإسلامي، فهو لا يذكر شيئاً عن هذا الأمر على أهميته، بل أنا أستطيع أن أقول باطمئنان: إن د. نصرت لم يميز قط بين شعر الجاهلية وشعر الإسلام لدى أبي ذؤيب، وراح يستظهر بهذا الشعر بشطريه كلما رأى ذلك يسعفه. وأنا لاأنص على قصيدة بعينها كالعينية الذائعة الصيت مثلاً بل أحيل القارىء إلى الكتاب والديوان، وأترك له الحكم!!! وأستطيع أن أبني على هذا الأمر أمراً عظيم الخطر لا لأنه ينقض التفسير الأسطوري لشعر أبي ذؤيب، بل لأنه يستخلص من هذا التفسير وفقاً لمنطق الباحث نفسه قضية يدحضها التاريخ وينكرها الباحث نفسه - فيما أظن - فإذا كان شعر أبي ذؤيب في الجاهلية والإسلام معاً يكشف عن أسطورة دينية كأسطورة عشتار، فمعنى ذلك أن أبا ذؤيب لم يعرف الإسلام إلا رياءً وأن شعراء آخرين من قومه شاركوه في بناء الأسطورة - كما يظهر البحث - لم يعرفوا الإسلام إلا رياء، ومن يدري فلعل قبيلة هذيل قاطبة لم تعرف الإسلام، فهذه الأسطورة التي يتحدث عنها الباحث لا تخص شاعراً واحداً ولا طائفة من الشعراء، ولكنها تخص القبيلة جميعاً!! إن دهشةالاكتشاف - أو ما يبدو أنه اكتشاف - قد تخدعناأحياناً فنرسل أحكاماً صارمة دون أن نفطن إلى أن هذه الأحكام المطلقةتفتقر إلى شيء غير قليل من اتساق المنطق وتماسكه، فكل قضية منطقية هي حلقة في سلسلة، وليست تصح هذه القضية ما لم تصح مقدماتها ونتائجها. ولأعد مرة أخرى إلى أسطورة (أم عمرو) وأسطورةعشتار فقد خُيل للدكتور نصرت أنه قال الكلمة الفصل في أمرهما، فكلتاهما اغتلت غلالة من الواقع - على حد تعبيره، وتعبيره في كتابيه جميعاً يلفت النظر ويستحق التقدير - فبدت امرأة من لحم ودم، تُحِب وتُحَب، وتبدل عاشقيها، وبدت كلتاهما ممثلة للحب المتصل بالإخصاب. ولعلي لا أخطىء إذا قلت إن هذه الصفات لا تقرب «أم عمرو» من

الأسطورة بل تقرب الأسطورة من الحياة الواقعية، وهل هنالك امرأة لا تُحِب وتُحَب وتمثل الإخصاب الجنسي، أكاد أقول: ولا تبدل عشاقها؟!! إننا محتاجون - إذا أردنا تأكيد أسطورية أم عمرو - إلى صفات خارقة تميزها من بني البشر، وترفعها إلى مصاف الآلهة، أما أن نؤكد أسطوريتها بصفات بشرية لأن الآلهة تمتلك هذه الصفات فهذا أمر غريب لأنه كما قلت يقرب الأسطورة من الواقع لا الواقع من الأسطورة. فإذا نظرنا بعدئذ في بقية وجوه الشبه رأينا وجهين لا غير: أحدهما أن كلتيهما تمثل الخصب الطبيعي، والآخر أن كلتيهما تمثل الحرب. ولكن كلا الوجهين يبدو عند التدقيق رغبة أكثر منه حقيقة، فقد فهم د. نصرت بعض النصوص فهماً يعز على المتصلين بشعرنا القديم اتصالاً وثيقاً أن يقبلوه لأنه قائم - في جانب منه - على إلغاء المجاز - كما قدمت -، وقائم - في جانب آخر منه - على الالتواء بالنصوص وتوجيهها وجهة بعيدة. إن علينا - إذا أردنا أن نقرأ هذا الشعر قراءة سديدة - أن نستحضر تصور أهل الجاهلية للمعاني، وطرائقهم في التعبير عنها، وحينئذ سوف نجد أن «أبا ذؤيب» لم يقصد إلى ما ذهب إليه د. نصرت. فإذا قال الشاعر: «أمنك برق أبيت الليل أرقبه» جاز أن نظن أن صورة أم عمرو تستردف صورة البرق، أو أنهما تختلطان، أو أننا أمام تحولات تصويرية للفكرة الإعلامية في البيت أو سوى ذلك... ولكننا لا نستطيع أن نفسر قوله هذا بأن «أم عمرو» هي - على الحقيقة - مصدر هذا البرق الحقيقي فما أكثر ما قال الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام مثل هذا القول!

وإذا قال الشاعر:

سقى أم عَمرو كل آخر ليلةٍ
حَناتِمُ سودٌ ماؤهنّ ثَجِيْجُ
فذلك سُقيا أم عمرو وإنني
لِما بذلتْ من سَيْبِها لَبَهيجُ

لم يكن معنى ما تقدم أن أم عمرو هي التي جلبت المطر الغزير على ديار هذيل، وهو عطاء منها. والغريب حقاً أن د. نصرت لا يعتم أن يرى في أمر هذا المطر رأياً آخر، فيلتوي بالنص حين تضيق به سبيل الموازنة بين عشتار وأم عمرو،فالأولى تمثل خصب النبات والحيوان والإنسان ولا تمثل

المطر، وأم عمرو تمثل المطر وحده. «والغالب في الديانات الوثنية أن يكون المطر والصواعق والبرق من اختصاص أرباب ذكور وليس ربات إناثاً».ولذا يقول:

«وإذا عدت إلى ما قبل ذلك البيت» فذلك سقياً أم عمرو «ألفيت قول أبي ذؤيب:

سقى أمّ عمرو كل آخر ليلة

حناتم سودٌ ماؤهن ثجيج

ورجحت إذا حللت في موضعه أن الكلام عائد إلى الصنم ود، فهو الذي يسقي أم عمرو»[28].

وأنا أقول: هذا موضع المثل:

إذا أفسدتَ أولَ كل أمرٍ

أبتْ أعجازُهُ إلا التواءَ

لقد أسرف د. نصرت في توجيه النص توجيهاً بعيداً، فمن أين جاء بالصنم «ود» وليس في القصيدة كلها أية إشارة غامضة أو صريحةإليه؟ وكيف يكون الصنم «ود» هو الساقي أي فاعل فعل «سقى» ويكون الشطر الثاني من البيت «حناتُم سودٌ ماؤهن ثجيج»؟ولو صح ما ذهب إليه د. نصرت لوجب أن نقرأ «حناتَم سوداً» بالنصب ليس غير، وهذه قرءة لم يذكرها أحد من المتقدمين، ولا خطرت ببال د. نصرت، فيما يبدو، فلم ينص عليها. وبعد هذا كله نريد أن نعرف معرفة دقيقة: هل كان المطر ـ في رأي د. نصرت ـ من عطاء أم عمرو، وبذلك تختلف عن عشتار اختلافاً واضحاً، وتخالف الديانات الوثنية أيضاً؟ أم كان «المطر» من الصنم «ود» ولم يكن من أم عمرو، وبذا لايكون وجه الشبه قائماً بين أم عمرو وعشتار من حيث كونهما ممثلين للخصب الطبيعي؟

فإذا مضينا إلى وجه الشبه الآخر بين أم عمرو وعشتار ألفينا الأمر لا يقل غرابة عن سابقه، فالدكتور نصرت يجعل كل النساء اللواتي وردت أسماؤهن وكناهن في شعر أبي ذؤيب امرأة واحدة هي «أم عمرو» لأن صفات أولئك النساء توافق ـ في رأيه ـ صفات أم عمرو. ولقد يصعب الاطمئنان إلى هذا القول أو قبوله، فليست صفات هؤلاء النساء واحدة إلا أن تكون تلك الصفات من المعاني الكبرى في عالم الغزل، وهي تلك المعاني

التي تتفق فيها لا نساء أبي ذؤيب وحده بل كثير جداً ـ وهي كثرة تكاد تستغرق الكل ـ من النساء في شعرنا القديم. بل إن في غزل أبي ذؤيب ببعضهن، كغزله بختماء[29]، من اللوعة والحزن والجيشان النفسي ما في شعر العذريين، وإن صورة بعضهن كأسماء مغايرة جداً لصورة «أم عمرو» [30] ـ وأنا أسوق أمثلة ولا أستقصي ـ وبذا يتضح أن الفروق بين أولئك النساء فروق كبيرة. وذكر د. نصرت أن أبا ذؤيب ربط بين «أم عمرو» ومقتل «نشيبة بن عنبس» فكأنها ـ في رأيه ـ تتحمل مسؤولية قتله، وبنى على هذا الربط أن أم عمرو كعشتار تمثل الحرب. ولقد يستغرب المرء كيف استقام له مثل هذا الحكم، وهو لم يخطم كلامه ولم يزمه ـ على حد قول بعض القدماء ـ فلقد ذهب الرثاء ـ رثاء القتلى، ورثاء الذين ماتوا حتف أنوفهم ـ والحديث عن الحرب والانتقام بالشطر الأعظم من شعر أبي ذؤيب، ولم تذهب الموضوعات الأخرى إلا بشطر يسير منه. ولو صح أن أم عمرو تمثل الحرب لظهرت في هذه القصائد جميعاً أو في طائفة واسعة منها على الأقل، ولا سيما في تلك التي تتحدث حديثاً مباشراً عن الحرب والقتلى والانتقام[31]. ولكن أم عمرو لم تظهر قط في أية قصيدة من هذه القصائد الأخيرة، بل هي لم تظهر إلا في قصيدتين من ست قصائد ذكر الشاعر فيها نشيبة.

وظهورهما معاً ـ أي أم عمرو ونشبية ـ في قصيدتين لا ثالثة لهما لا يسمح بإطلاق حكم صارم كالحكم الذي أطلقه د. نصرت. بل أكاد أقول إن أبا ذؤيب ربط بينهما وبين فكرة التجلد للدهر والشامتين بوضوح باهر ينفي فكرة الربط بينهما وبين الحرب. ويبدو هذا الربط الذي أتحدث عنه في غير موطن من شعر أبي ذؤيب عامة كما في عينيته المشهورة مثلاً على نحو ما يبدو في إحدى هاتين القصيدتين بجلاء، يقول:

فإن تَصْرمي حَبلي وإن تتبدّلي
خليلاً ومنهمْ صالحٌ وَسَميجُ

فإني صبرتُ النفسَ بعدَ ابنِ عنبسٍ
وقد لج من ماءِ الشؤونِ لَجوجُ

لاحْسَبَ جلداً أو لينبأَ شامتٌ
وللشرّ بعد القارعاتِ فُروجُ

فذلك أعلى منكِ فقداً لأنه
كريمٌ وبطني بالكرامِ بَعيج[32]

ولعلي لا أخطىء إذا قلت ـ بعد هذا كله ـ : إن القول أو الاعتقاد بأن أم عمرو ممثلة للحرب اعتقاد مبلبل لا يكاد يظفر بسند يثبته في النفس، بل هو ـ إذا شئت الدقة ـ اعتقاد تتخطفه الظنون، ويضعفه الشك، ويلتوي دون مقاصد النصوص.

ماذا بقي لأم عمرو من الملامح الأسطورية؟ لم يبق لها من تلك الملامح ما يستحق مرارة الجدل، فلأمض إلى طرف آخر من الحديث أختم به ـ ولو مؤقتاً ـ القول في أبي ذؤيب وشعره.

قبل أن يكتب د. نصرت خاتمة بحثه بورقة واحدة كتب يلخص جهده الشاق المرير ـ أقول ذلك صادقاً كل الصدق ـ فقال: «وإذا صح هذا النظر انفتحت أمامنا مغاليق الحياة الدينية الهذلية في العصر الجاهلي ولا سيما عبادة سُواع»[33]. وأنا أسأل: ألمثل هذا يكتب النقد ويشقى النقاد؟ وماذا لو كشف لنا علم الآثار عن نقوش تفتح لنا مغاليق الحياة الدينية الجاهلية، هل كانت تنتهي مهمة النقد والنقاد؟ ثم كيف يكون الأمر لو طبقنا هذه النظرة على شعرنا العربي الذي نعرف صروفه معرفة دقيقة؟ أسئلة كثيرة، سأكتفي بواحد منها لعله أهمها: ألا ترى أن هذا الاتجاه في نقد الشعر يجرد النقد من وظيفته الأولى، ويجعل منه ملحقاً بالأنثربولوجيا؟ وهو ملحق ضئيل الشأن لأن مناهجه ووسائله متخلفة عن مناهج الأنثربولوجيا ووسائلها في هذا المضمار. بعبارة واحدة: إنه نقد من الخارج يتحدث عن مصدر الشعر، ويغفل أركان الحقيقة الأدبية الأخرى. ولقد أعلم أنك «تعرف هذا الكلام، وتعرف ما هو خير منه. ولكننا محتاجون إلى أن نتذكر بعض ما نعرف» ـ على حد تعبير الدكتور مصطفى ناصف.

في انتظار الكشوف الأثرية!

وتبدو دراسة الدكتور علي البطل «الصورة في الشعر العربي»[34] جهداً متميزاً لثلاثة أسباب، فهو قد وقف الدراسة كلها على تأصيل هذا الاتجاه في نقد شعرنا القديم أولاً، وهو ـ ثانياً ـ قد حشد لدراسته طائفة ضخمة من المعلومات حول الدين عامة وأديان الجاهلية خاصة، وهو ـ ثالثاً ـ يكشف

في كثير من المواطن عن تذوق حار للنصوص ولا سيما حين يفلت من قبضة القراءة الأسطورية. وقد نضيف إلى هذه الأسباب سبباً رابعاً يتجلى في بناء هذه الدراسة بناء منهجياً محكماً مما يعزز نبرة الثقة التي يحسها القارئ. ولعلي لا أكون مخطئاً إذا ظننت أن شخصية الدكتور إبراهيم عبدالرحمن ـ الذي أشرف على هذه الدراسة ـ هي التي أسهمت إلى حد بعيد في تكوين هذا الملمح وتثبيته، حتى بدا بارزاً كالوشم في الوجه.

وقد تكون متابعة د. البطل في كل ما كتب في هذه الدراسة أمراً غير مقصود الآن لسببين، فهي ـ أولاً ـ مملوءة بالدقائق والجزئيات التي تستحق المتابعة، ومتابعتها أمر يطول. وهي ـ ثانياً ـ لا تقتصر على الشعر الجاهلي وحده ـ كما قدمت.

لقد حدد د. البطل مجال دراسته للصورة فقال في عنوان فرعي «دراسة في أصولها، وتطورها»، ولذا كان عليه أن ينقب عن الأصول ليكشف عنها أولاً ويرصد تطورها ثانياً ومنذ البداية نحس أنه قد ضيق على نفسه وعلينا وعلى الشعر أكثر مما ينبغي، فقد عقد القسم الأول من دراسته لتحديد مفهوم الصورة ـ وأصاب في ذلك بل أحسن ـ والحديث عن أصولها ـ ولم يصب في ذلك بل أخطأ.

إن الحديث عن الصورة الشعرية هو ـ في حقيقته ـ حديث عن ركيزة أساس من ركائز الشعر، بل هو حديث عن لباب الشعر، وهو حديث موصول بالحديث عن قدرة الشاعر على الخلق الفني. وليس يغيب عن البال أن هذه القدرة الإبداعية معقدة جداً وغامضة جداً، ومن العسير، بل من الخطأ الصريح أن نتصور أن نتاج هذه القدرة المعقدة الغامضة ـ والصورة الشعرية جزء مهم منه ـ ينبغي أن يكون بسيطاً واضحاً حتى إننا نستطيع أن نرده إلى أصوله ومنابعه دون مشقة كبيرة. لقد تحدث د. البطل عن الصورة الشعرية كما لو كانت قضية منطقية صارمة تفضي مقدماتها إلى نتائج واضحة محددة، ثم أسرف في تبسيط الأمر وتضييقه خشية أن تفلت النتائج من قبضته، وتتخذ مساراً آخر أو مسارات أخرى، فإذا هو يسقط من مقدماته جميع عناصر الخلق الفني ما عدا عنصراً واحداً هو العنصر الديني أو الأسطوري، فيعقد المبحث الثاني من القسم الأول من دراسته لا للحديث عن منابع الصورة وأصولها بل للحديث عن «الأصول الأسطورية» وحدها!!

ولا أكاد أخشى الخطأ إذا قلت: إن د. البطل قد سلك الطريق في الاتجاه المعاكس تماماً، فانتقل من النتائج إلى المقدمات، وراح يقيس هذه المقدمات ويسوّيها على قد النتائج التي بين يديه. لقد ثبت في نفسه أن الصورة في شعرنا القديم منحدرة من أصول دينية، فراح يلتمس الأدلة لذلك من الديانات المختلفة التي عرفتها مجتمعات شبه الجزيرة العربية في تاريخها الطويل، السحيق منه والقريب العهد بالإسلام على حد سواء. وإذا أعوزته الحجة أو ضاقت به السبيل عطف على ديانات أخرى لأقوام آخرين وراح يقيس، أو رجم بالظن وبنى حكمه على الإيمان العميق بضياع الأصول الدينية، أو على يقينه الثابت بأن الكشوف الأثرية القادمة ستكون الدليل الساطع على ما يقول، على نحو ما سنرى فيما سنستقبل من الحديث. وأنا لا أنكر أن الدين يمكن أن يكون مصدراً أساسياً من مصادر الصورة الشعرية أو نبعاً غزيراً تتدفق منه، ولكنني أنكر إنكاراً جمّاً أن يكون الدين - أي دين - مصدراً وحيداً لها، ولا سيما إذا كنا نتحدث عن مجتمع خرج من الطور الأسطوري خروجاً واضحاً كمجتمع شبه الجزيرة العربية قبيل الإسلام، فقد برزت الشخصية الفردية بروزاً باهراً في هذا المجتمع، ولم يبق فيه من الملامح الأسطورية إلا شواهد تاريخية ضئيلة تشير إلى ماضيه السحيق أكثر مما تعبر عن واقعه التاريخي قبيل الإسلام. إننا نستطيع أن نتحدث عن مصادر مختلفة للصورة الشعرية كالواقع والثقافة وذات الشاعر وقدراته الخيالية التي تضم وتبعثر، وتمزق وتوحد، وتحذف وتضيف، وتبدع خلقاً جديداً لا نكاد نهتدي إلى أصوله وينابيعه...

وهبْ هذه الصور جميعاً - وهو افتراض لا يصح بحال - منحدرة من أصول دينية أسطورية، أليس من حق الشعراء أن يحوروها تحويراً طفيفاً أو عظيماً، حذفاً وإضافة، جمعاً وتفريقاً، على نحو ما يفعلون بصورة الواقع الاجتماعي نفسه الذي يتحدثون عنه ويصورون حركته؟ أليس تختلط أصول هذه الصور بالرؤى والأحلام والمخاوف، وما يفيض به الشعور واللاشعور، وما يهمس به القلب ويلقنه المجتمع، ولا سيما إذا لم يكن هؤلاء الشعراء من المؤمنين بتلك الأساطير كما هي حال الكثير من الشعراء الجاهليين إن لم نقل حالهم جميعاً.

وهب، مرة أخرى، هذه الصورة جميعاً - وهو افتراض لا يصح بحال -

صوراً دينية أسطورية خالصة لا تشوبها شائبة، أليس يعني ذلك أن شعر أولئك الشعراء لا يعدو أن يكون متوناً لغوية منظومة تؤرخ لعقائد ذلك المجتمع ثم لا شيء وراء ذلك... وإذا كنا لا نرى في شعر أهل الجاهلية شيئاً سوى هذه الديانات القديمة، ألا يعني ذلك أننا قد قرأنا هذا الشعر قراءة واحدة لا يحتمل غيرها فحكمنا عليه بالموت، وجعلناه وثيقة دينية قليلة الشأن، فنقلناه من رحاب الفن إلى متحف التاريخ؟

لقد كنت أظن أن د. البطل سيكشف عن أصول الصورة الشعرية القديمة، ثم يبين لنا كيف خلقها الشعراء خلقاً جديداً بعد أن صهروها بضوء الفن المنهمر من وجدانهم، ثم كيف وظفوها توظيفاً فنياً ثرياً بالإيحاء والدلالات. ولكنه ـ للأسف ـ أصر على أن يجعل من هذه الصور جميعاً لُقى أثرية لها قيمة تاريخية لا تنكر، ولكنها لا تعرف الحياة المتدفقة ولا الجيشان العاطفي ولا روح الفن المتجددة أبد الدهر. بل هو غالى في هذا الاتجاه مغالاة تكاد تعصي على الفهم والتفسير، فقد وجد طائفة واسعة من الصور تخالف أصلها الديني مخالفة واضحة زيادة ونقصاً ونقلاً وتغييراً، فلم يبحث عن علة هذه المخالفة أو عن وظيفتها ودلالتها، بل اكتفى برصد الفروق بين الأصل الديني والصورة الفنية، وعد ذلك خطأ أو انحرافاً فنياً عن الصورة الدينية المتوارثة، منكراً أن يكون ذلك تجديداً قصد إليه الشعراء قصداً أو انزياحاً. وتكرر هذا الموقف في مواطن شتى من الدراسة، وشمل شعراء العصور المختلفة التي يتحدث عنها!! إنه الخطأ والانحراف إذن ولا شيء وراءهما، وإذا كان لا مفر من الاعتراف بالتجديد في العصر العباسي فليكن هذا التجديد منحدراً من الانحراف الفني نفسه. وأنا لا أريد أن أتتبع هذا الموقف تتبعاً إحصائياً فهو مبثوث في تضاعيف الدراسة، ولكنني أريد أن أسوق طرفاً يسيراً من حديث د. البطل. كان يتحدث عن امرىء القيس وغزله في موطن بعينه، فقال: «لذلك نعد ورود مثل هذه العناصر المثالية في صورة المرأة الواقعية بمنزلة انحراف فني عن الصورة الدينية المتوارثة، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن وتقادم العهد على الصورة التي أورثها الدين للشعر الذي لم يصلنا من فترة ما قبل الإسلام، ونظير هذا الانحراف الفني، ما وقع فيه شاعر قديم في رسم الصورة المثالية، إذ يربط الأسود بن يعفر النهشلي بين المرأة والقمر، وهو خطأ نادر الحدوث

في الشعر القديم إذ ترتبط المرأة دائماً بالشمس الأم لا بالقمر الأب، وإن شاع مثل هذا الخطأ في الصورة فيما بعد»[35].

أو يقول: «... ويغلب أن يكون أقرب إلى الانحراف الفني منه إلى التجديد الواعي المقصود»[36].

أو يقول: «... إن صلب التجديد يبدأ من انحراف فني»[37].

قد يكون هذا انحرافاً عن الأصل الديني كما ذكر د. البطل، ولكنه ليس خطأ كما ظن. وهبه خطأ أو انحرافاً فكيف نفسره؟ أليس له دلالة أو وظيفة؟ أم أن تفسيرنا له لا يزيد على قولنا: إن الشاعر قد أخطأ هنا، وكان حق الصورة عليه أن تأتي على النحو الآخر؟!!

أنا لا أشك في أن د. البطل قد وفق إلى الكشف عن الأصول الدينية لكثير من الصور، ولا سيما الصور المتصلة بالمرأة. ولكنه تورط - بعدئذ - فيما كان ينبغي ألا يتورط فيه، فراح يتحدث عن هذا الشعر بوصفه شعراً دينياً إلا قليلاً منه، ونسي أن هذا الشعر ليس شعراً أسطورياً وإن كانت بعض صوره تنحدر من أصول أسطورية. وبسبب هذا التصور الأسطوري لشعر أهل الجاهلية والمخضرمين راح يصم مخالفتهم للأصول الدينية بالخطأ والانحراف، وأنكر عليهم ما نعرفه من حقوق الشعراء وحريتهم في أن يتصرفوا تصرفاً يتسع أو يضيق بأصول مادتهم الشعرية.

والغريب حقاً أن هذه الأفكار النظرية التي أتحدث عنها ليست غائبة عن د. البطل، فهو يعرفها، ويشير إليها إشارة واضحة أو شبه واضحة في كثير من المواطن، ولكنه لا يلتزمها بل يحاول أن ينساها، فكأنه يكرر موقف د. طه حسين من كثيّر عزة حين جعله مع الغزلِين ثم قال: «وإنما أعده في الغزلين لأخرجه منهم».

وأحب أن أعود بالحديث إلى أوله، فقد ذكر د. البطل أن دراسته تنحصر في البحث عن أصول الصورة الشعرية وتطورها، ثم حصر تلك الأصول - لأسباب قدّمنا الحديث عنها - في أصل واحد، هو الأصل الأسطوري. وقد آن لنا أن نسأل: إلى أيّ مدى أصاب في الكشف عن ذلك الأصل؟ أريد أن أؤكد من جديد أن وجود أصل أسطوري لصورة ما من صور الشعر الجاهلي لا يعني أن الشعر الجاهلي قد استخدم تلك الصورة استخداماً أسطورياً على وجه الضرورة واللزوم، وليس من حق الناقد أن يزعم ذلك إلا إذا أيدته

النصوص الشعرية نفسها لا ديانات شبه الجزيرة العربية .لأننا لا نعرف تلك الديانات معرفة دقيقة كافية تسمح لنا بأن نفرضها على شعراء عاشوا قبيل الإسلام. ومن يدري فلعل جل هؤلاء الشعراء ـ أو لعلهم جميعاً ـ لم يكونوا ممنين بتلك الديانات التي نجعل فهمنا لهذا الشعر أسيراً لها. وأنا إذ أبدأ بهذا الاحتراس إنما أريد أن أدحض الإيمان العميق الذي استقر في نفس د. البطل حين راح يتحدث عن صورة الحيوان في شعرنا القديم، أو أشكك في هذا الإيمان على الأقل. فقد بدا لي بجلاء أن د. البطل يصدر في هذا الحديث عن إيمان غير مدخول بأن هؤلاء الشعراء الجاهليين يعيدون ـ بصور مختلفة ـ الأساطير القديمة أو الموغلة في القدم المتصلة بهذه الحيوانات، وهو لا يدخر وسيلة للدفاع عن هذه الفكرة مهما كثرت مطاوي الطريق. وأول ما يلفت النظر في هذا الحديث أنه سلك الطريق في الاتجاه المعاكس فبدأ من الدين متجهاً نحو الشعر، أي بدأ من المجتمع لا من الشعر، وراح يبحث بعدئذ عن صورة المجتمع الدينية كما استقرت في ذهنه في شعر هذا المجتمع. وأنا أظن أن على الباحث أن يفعل النقيض فيبدأ حديثه من الشعر ثم يزيد هذا الحديث جلاء حين يربطه بصورة المجتمع. وليست القضية ـ كما تبدو للمستعجل ـ قضية تقدم طرف على آخر وحسب، بل هي موصولة وصلاً وثيقاً بالعلاقة الجدلية بين الفن والمجتمع، فنحن نرى بالفن وفي الفن صورة المجتمع، وليس من الضروري أن نرى العكس. حقاً إن شروط المجتمع التاريخية ترشح لظهور نوع من الفن دون سواه ولكن ظهور هذا النوع ليس أمر محتماً أو ضرورة لازمة، فالاحتمال شيء والضرورة اللازمة شيء آخر. وبعبارة أخرى ـ لعلها أوضح ـ ليس من الضروري أن تتساوى النتائج مع المقدمات في عالم الأدب. وأنا أظن أن د. البطل لم يبالِ بهذه الملاحظة فربط بين الشعر والمجتمع ربطاً ميكانيكياً، ومضى ـ تأسيساً على هذا الربط ـ ويرصد صورة الحياة الدينية في مجتمع شبه الجزيرة العربية، ثم يلتمس التعبير عن هذه الحياة في الشعر دون أن يتأنى أو يحترس. لقد ثبت للدكتور/ البطل أن العرب القدماء عبدوا القمر واتخذوا الثور رمزاً ممثلاً لهذا الإله، وإذن ينبغي ـ وفق رأيه ـ أن يكون الشعر قد سجل هذه العبادة ـ حتى ولو كان هذا الشعر متأخراً عن المرحلة التاريخية التي عبد فيها الثور بوصفه رمزاً للإله القمر. ولم يكتفِ

د. البطل بذلك بل راح يكمل صورة الحياة الدينية على النحو الذي يُحبّ، فإذا ثارت في نفسه الظنون حول علاقة هذا الإله (الثور/القمر) ـ وهو إله عرب الجنوب ـ بهذا الشعر الذي يتحدث عنه ـ وهو شعر عرب الشمال ـ لم يجد بأساً في أن يحمل التاريخ وزر ضياع الأساطير العربية. يقول: «لم يكن عرب الجنوب وحدهم قد انفردوا بعبادته، فقد عبد عند شعوب سامية أخرى، إلا أن التاريخ لم يحفظ لنا من الأساطير العربية ما حفظه من أساطير الشعوب الأخرى، هذه الأساطير التي نتوقع أن نجد فيها قصة هذا الإله...»[38]. ومن الواضح أن عرب الشمال ينبغي أن يكونوا من هذه الشعوب السامية الأخرى، وأن هذا التوقع ينبغي أن يكون يقيناً لتتم له بعدئذ المطابقة بين الشعر والدين. وإذا أعوزته هذه المطابقة ـ على الرغم مما تقدم ـ التمس لها عللاً شتى من كل واد، وجنح إلى اللعب بالألفاظ ببراعة ظاهرة تذكرنا ببراعة د. طه حسين في حديثه عن الشعر الجاهلي. لقد نظر في قصة الثور الوحشي كما يحكيها الشعراء فرآها «تشبه أن تكون قصة تتعلق بالأصل الأسطوري الذي يدور حول الحياة والمكانة الدينية للثور الوحشي رمز الإله القمر»[39]. فالأمر في أوله لا يعدو أن يكون ممرضاً على النحو المتقدم، إنه محصور في إطار المشابهة لا للأسطورة نفسها بل لقصة تتعلق بأصل تلك الأسطورة. ولكن هذه العبارة المملوءة بالحذر والاحتراس لا تلبث أن تضيع ويبتلعها تيار اليقين الذي ينحدر من كل صوب، فإذا نحن «أمام أسطورة ضاع أصلها، وبقيت منها هذه العناصر التي تشير إلى بعض ملامح هذه الأسطورة الضاعية»[40]. ولا تظنّن هذا اليقين يقيناً صادقاً ساعدت عليه النصوص الشعرية، وثبتته القرائن التاريخية في النفس، فلا يزال الظن يغذي هذا اليقين، ولا يزال الرجم بالغيب يرفده في كل آن. ولنستمع إلى حديثه هو عن هذه الملامح التي يريد أن يستظهر بها على صدق الأسطورة الضائعة، يقول: «ولكن هذه ملامح عامة غير دقيقة، لا تفيد في معرفة الأحداث الأسطورية على وجهها الذي لن يسفر عنه إلى المزيد من المكتشفات والحفريات إذا قُدر لذلك أن يحدث في مختلف مناطق شبه الجزيرة العربية»[41].

وإذا وجد د. البطل اختلافاً في صورة الثور بين شاعر وآخر قال: «أما ما نراه من اختلاف أحياناً فقد لا يرجع إلى اختلاف في تناول الشاعر

الصورة بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص تحدث هذه الخلافات». لقد أسرف د. البطل على نفسه وألزمها ما ليس يلزمها، فإذا هو يعلل أموراً غائبة من النصوص الشعرية ليثبت بتعليله أموراً غائبة عن الحياة الدينية سبق له أن علل غيابها!! أو قل - بعبارة أوضح - إنه حاول أن يثبت - في محاولة مريرة لإقامة تطابق بين الدين والشعر - أن عرب الشمال قد عبدوا القمر/ الثور، ولكن التاريخ ظلم هذه العبادة فلم يذكرها، ولكنه وعدنا بأن الحفريات ستؤكد ذلك في المستقبل. ثم حاول أن يثبت أن الشعر قد جاء مؤكداً هذه العبادة لدى عرب الشمال فأخلفت ظنه النصوص، فرأى أن الدهر قد عدا على كثير من هذه النصوص فسقطت منها أجزاء لو كتب لها البقاء لكانت شاهد صدق على أن عرب الشمال قد عبدوا القمر والثور، وأن الشعر قد سجل هذه العبادة!! ألست ترى معي أن د. البطل يبني حقيقة على الظن أولاً، ثم يؤكد ظناً آخر بناء على هذه الحقيقة المتوهمة التي بناها؟ وإنه لإسراف حقاً أن نتوهم أن عرب الشمال عبدوا الإله القمر - حتى لو لم تؤيدنا الأدلة -، ثم نتوهم أن الشعراء لابد أن يكونوا سجلوا هذه العبادة في أشعارهم، فإذا لم تسعفنا هذه الأشعار جزمنا بأن الضياع قد تخرّمها... وأنا لا أقول ذلك لأنفي أن تكون عبادة القمر /الثور قد عرفت لدى العرب الشماليين - فربما تكون قد عرفت حقاً - ولا لأنفي أن يذكر الشعر تلك العبادة ؛ فما أكثر ما تحدث الشعر عن الدين! ولكنني أقوله لسببين: أولاً لأن الأدلة التاريخية لم تؤكد هذه العبارة لدى عرب الشمال بعد، وثانياً لأن صورة العلاقة بين الدين والشعر مختلفة - في ظني - عن صورتها التي يقدمها د. البطل. ولن ينفعنا كثيراً أن نبني أحكاماً صارمة على الظن بذاكرة التاريخ، والأمل بكشوف المستقبل، وكلاهما - الظن والأمل - مطيّة الخطأ بقدر ما هما بوّابة الكشف والمغامرة.

ولقد يستطيع المرء أن يسوق عدداً غير يسير من الملاحظات حول دقة المعلومات التي ذكرها د. البطل، وحول دقة أحكامه التي أصدرها. فقد ذكر أن الثور الوحشي يكون وحيداً منفرداً دائماً، وليس الأمر كما ذكر إلا في الأغلب الأعم [42]. وذكر أن الثور كان يمكنه الفرار والنجاة من كلاب الصيد لو أراد لكن عزة نفس المحارب تدعوه إلى خوض المعركة، وليس الأمر كما ذكر، فليس يستطيع الثور فراراً ولا نجاة لأن الكلاب تطارده ويجد نفسه

في نهاية الأمر مضطراً لمنازلتها[43]. وذكر أن الجاحظ ينص على أن مصرع الثور يكون في قصائد الرثاء والهجاء، وليس الأمر كما ذكر، فالجاحظ ينص على أن ذلك يكون في قصائد الرثاء والموعظة لا الهجاء. ويتحدث د. البطل عن أهمية الزمن في قصة الثور الوحشي، ويرى أن مصدر هذه الأهمية «يرجع إلى أن هذا الزمن يرتبط بالعلاقة الأسطورية ـ والطبيعة أيضاً ـ بين الشمس والقمر إذ يبدأ الصراع من الضوء الأول في الصباح حيث يتغلب ضوء الشمس على ضوء القمر»[44]، ولكنه لا يمتد بهذه الملاحظة إلى نهايتها المنطقية لأن الامتداد بها سيهدم طرفاً من بنائه النظري الذي يحرص على صرامته وتماسكه، فإذا كان ثمة صراع بين ضوء الشمس وضوء القمر ـ كما يقول ـ فكيف ينتصر الثور/ القمر في وضح النهار؟ ويكرر د. البطل في موطن آخر الملاحظة السابقة، فيرى أن قصة الثور «تتعلق بأسطورة تحكي علاقة القمر بالشمس أولاً حيث يظهر عندما تختفي، ويختفي عندما تظهر، وعلاقته بغيره من الكواكب. النجوم التي تمثل الصائد وكلابه بالذات، وهي كما نرى علاقة عدائية، بعكس العلاقة التبادلية بينه وبين الشمس»[45]، ولست أدري كيف يستقيم مثل هذا القول، فالمعركة بين الثور وكلاب الصيد لا تكون إلا في وضح النهار ـ أي يتزامن ظهور القمر/ الثور وظهور الشمس ـ ولست أدري أيضاً من أين جاءت فكرة العداوة بين القمر والنجوم، أغلب الظن ـ بل قل هو الظن اليقين ـ أن د. البطل أقام هذه العداوة في السماء ليطابق بين السماء والأرض، ووعدنا بأن الكشوف الأثرية القادمة ستثبت ما يقول!!

وفي حديث د. البطل عن البقرة الوحشية كثير مما في حديثه عن الثور الوحشي، فهو يرى أن البقرة قرينة للشمس ورمز لها، فإذا أخلفت ظنه النصوص الشعرية فتحدثت عن دخول البقرة في الليل ومعالجتها للظلمة والمطر، لم يرَ بأساً في ذلك ولم يحترس فعلّله ـ دون تردد ـ بأنه «خطأ فني وأسطوري جاء نتيجة ملاحظة صورة الثور، ولبعد العهد بالأصل الأسطوري للصورة»[46]، وإذا خامره رسيس من الشك في هذا التعليل جنح إلى تعليل آخر لا يختلف ـ في جوهره ـ عن التعليل السابق، فقال: «وإن كان هناك احتمال آخر أن الشاعر يعتمد على أصل أسطوري مباين لغيره، إذ إنه يصور البقرة بعنصر من عناصر المرأة وهو الدرة التي تضيء بالليل. وعلى

أية حال فالمصادر الأسطورية تتعدد ويندمج بعضها ببعض تاركاً آثار التعدد القديمة في الروايات المختلفة للأسطورة الواحدة»[47].

ثمة - كما نرى - إصرار عجيب على مصدر واحد لا غير للصورة هو «الدين»، فإذا لم يظهر التطابق بين الدين والشعر - وهو لا يظهر كما رأينا - فما أكثر العلل وأقربها، ولكنها جميعاً علل تؤكد هذا التطابق، ولا تقبل له بديلاً... وأكاد أجزم أن دئ البطل سيجد علة لا تختلف عن العلل السابقة إذا سألته: كيف يمكن أن تكون البقرة رمزاً للشمس، وتستمر - على الرغم من ذلك - في الظهور والبحث عن وليدها «سبعاً تؤاماً كاملاً أيامها» كما في معلقة لبيد مثلاً؟ وإنه لغريب حقاً أن يقتنع د. البطل بأن «ما حدث للفرقد أمر مقصود لذاته، وليس عنصراً مكملاً لصورة البقرة الوحشية»[48]، ويتحدث عن هذه الصورة القدرية الفاجعة حديثاً طيباً وبعيداً عن التفسير الأسطوري كل البعد، ثم لا يعتم أن يعود إلى ما كان فيه فيزعم «أننا أمام أسطورة تتعلق بالأقنوم الثالث من الثالوث المعبود، وهو الابن عثتر، أو رضو، أو عزيزو، أي الزهرة، الذي عبد باسم العزى بعد تحويله إلى إلهة إنثى دموية كانوا يقدمون لها قرابين بشرية من الأطفال»[49]!! ثم لا يلبث أن يربط بين مصرع الفرقد (أي ولد البقرة) وما جاء عن العرب القدماء من وأد البنات ليتكامل له هيكل أسطورة تحكي مصرع الإله الطفل على يد القوى الشريرة الغامضة!! وإذا رأى شيئاً من المخالفة بين الأسطورة التي يحاول بناءها والديانة القديمة عاد إلى تعليله القديم، يقول معقباً على ما ذكره د. جواد علي من أن القرابين البشرية كانت من البنين والبنات «ولكننا نرى في العصر المتأخر قبيل الإسلام، هذه القرابين قد اقتصرت على الإناث فقط فيما عرف بوأد البنات، ونتيجة لبعد العهد بالأسطورة القديمة جاء التصور أن هذه العادة كانت خشية الفقر أو العار، في حين أنها طقس تعبدي يمثل مصرع العزى نفسها كما يشير إليه الشعر»[50]!!! لقد أسرف د. البطل - فيما أظن - على نفسه وعلى الشعر والتاريخ حين راح يجمع ويفرق، ويبدل ويسرف في التبديل، ويقرأ الشعر والوقائع التاريخية على هذا النحو الذي تقدم. فهو يرى أن حوار البقرة رمز للإله عثتر الذي خوّل إلى إلهة أنثى كانوا يقدمون لها القرابين من الأطفال بنين وبنات، ثم لا يلبث أن يربط بين مصرع هذا الحوار وهذه القرابين ناسياً أنه يدمج بهذا الربط

شخصية الإله بشخصية القربان، فالحوار هو الإله تارة، وهو القربان تارة أخرى، بل قل هو في الوقت عينه: الإله والقربان معاً!! ويمضي موغلاً في تأكيد الأسطورة التي يجمع أشتاتها من كل شعب وواد، من الشعر والتاريخ والخيال والظن وسوى ذلك، فيرى أن العهد قد بعد بتلك الأسطورة فاقتصرت القرابين على البنات دون البنين، ورافق ذلك التحول تحوّل آخر في التصور فإذا الناس يتصورون أن هذه العادة كانت خشية الفقر أو العار في حين أنها «طقس تعبدي». ولا ندري ـ على وجه اليقين ـ من هم أصحاب ذلك التصور، أهم الجاهليون أنفسهم؟ كيف يصح ـ إذا كان الأمر كذلك ـ أن يقدم الإنسان الجاهلي القرابين وهو لا يعرف أنه يتعبد بل يتصور أنه يفعل ما يفعل خشية الفقر والعار؟ وإذا كان هذا الإنسان الجاهلي قد نسي نسياناً مطلقاً الأصل الديني لهذه الشعيرة الاجتماعية، فلِمَ لا نقبل أن يكون الشاعر الجاهلي قد نسي هذا الأصل كما نسيه الآخرون؟ ثم أين هذا الشعر الذي يشير إلى أن وأد البنات شعيرة دينية تمثل مصرع العزّى؟ وقد يكون من المناسب أن نذكر أن القرآن الكريم قد نص صراحة على الفقر وخشية الذل. ومن اليقين الراجح أنه يخاطب هؤلاء العرب الجاهليين، ويحدثهم عمّا يفرط منهم من سوء، ويبعد جداً ـ بل يستحيل ـ أن يكون خطابُه لهم محمولاً على غير الحقيقة.

﴿**وإذا بُشر أحدهم بالأنثى ظل وجههُ مسودّاً وهو كظيم، يتوارى من القومِ من سوءِ ما بُشرَ به أَيمسكهُ على هونٍ أم يدسّهُ في الترابِ أَلا ساءَ ما يحكمون**﴾ (النحل)[51].

﴿**ولا تقتلوا أولادكم خشيةَ إملاقٍ نحنُ نرزقهم وإِياكم إِن قتلهم كان خِطأً كبيراً**﴾(الإسراء)[52].

فإذا صار الحديث إلى حمار الوحش ضاقت مصادره وموارده، فقد تحيّف التاريخ الوحشي «فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم»[53]. وإن في هذا الاعتراف الصريح ما يزهّد في البحث عن تفسير أسطوري لهذه القصة، ويدفع ـ ولو مؤقتاً ـ إلى توجيه الحديث وسوقه في سبيل أخرى، فلا التاريخ يسعفنا فيمدنا ببعض المعلومات ولو كانت متناثرة وغامضة، ولا الشعر ـ إذا لم نقسره ونلتو به ـ يقدم لنا ما يشبه أن يكون أسطورة أو بقايا أسطورة. ولكن د. البطل ـ على الرغم من ذلك كله ـ

يكتشف سبيلاً أخرى للبحث والتدقيق هي سبيل المقايسة، ولكنها مقايسة لا تخلو من غرابة ومغالطة. يقول «أما الحمار الوحشي فقد تحيّفه التاريخ فلم يكشف لنا عن صورته في الدين القديم ـ كما حدث بالنسبة للثور الوحشي ـ إلا أن الشعر يؤدي إلينا من صوره ما يشابه صورة الثور، وإن اختلفت في تفاصيل عناصرها»[54]. أما المغالطة فتظهر في جملة الاعتراض، فهو يريد أن يثبت في نفوسنا أن حديثه عن الثور الوحشي فيما مضى من الصحف كان حديثاً مؤسساً تدعمه الشواهد أو تقتضيه. ولقد نذكر ما قدّمنا من الحديث عن هذه القضية الضرورة للإعادة أو الاستزادة.

وأما الغرابة فتظهر في هذا القياس، فهو يقيس قضية مجهولة تماماً على قضية شبه غامضة!! ثم لا يتحقق له بعد ذلك كله سوى وجوه من الشبه، وتلتوي دونه وجوه مخالفة كثيرة فيجعلها من التفاصيل!! والأغرب أن معظم وجوه الشبه التي ذكرت ليست من المشابهة بحال، بل من التقابل، يقول: «فإذا كان الثور يظهر د،ائماً وحده دون أسرته، فالحمار دائماً مع حلائله من الأتن وإذا كان الثور يظهر في الليل، فإن الحمار يظهر نهاراً في الغالب. وإذا تلازمت صورة الثور مع الشتاء العاصف والمطر، فإن صورة الحمار تتلازم مع الربيع وبداية الصيف»[55]. وبدلاً من أن نقيس الحمار بالثور لنلحقه بالآلهة أليس من الأجدى ـ ولعله من الأصوب أيضاً ـ أن نقيس صورة هذا الحمار الفنية بصورته في الواقع آخذين بعين النظر الفرق بين الشخصية وصورتها الفنية، أي بين الشخصية والنموذج، وحينئذ سيتحول الحمار إلى قناع فني يوظفه الشاعر للتعبير عن أمور أخرى غير فكرة الألوهية. ومرة أخرى تخلف ظنّه النصوص فإذا صور الحمار «تختلف فيما بينها تماماً ونقصاً»[56]، وبدلاً من أن يبحث عن وظيفة هذا الاختلاف ودلالته يكرر موقفه القديم من القضية نفسها حين واجهته في قصة الثور، فلا يزيد على الجزم بأن القصة كاملة في القصيدة ولكن الزمن عدا عليها فضيّع جزءاً منها. ويتحدث عن قصيدة قافية لبشر بن أبي خازم، فيقول: «فالشاعر يصور رحلة فوق ناقة كأنها حمار وحشي، له أسرة، رحيب الصدر. ثم ينقطع هذا الجزء من الصورة، وكان من المتوقع أن يكمل الوصف الجسدي له وأسرته، ورعيهم (كذا!!) الربيع ثم يأتي البيت التالي الذي يصور سوقه العنيف لأسرته حتى ظهرت الحوامل ممن لم تحمل، حين تفاوتت السرعة

بينها. ثم تنقطع الصورة نهائياً، وكان تطورها الطبيعي يقضي بأن يصف ورودها الماء، وتربص الصياد، ونجاتهم (كذا!!) منه، وانقلابهم (كذا!!) في عدو فزع... مما يشير إلى أن هذه الانقطاعات في الصورة سببها ضياع الأبيات التي جاءت بها هذه العناصر، وليس إهمالاً من الشاعر لها، وهذا الضياع كثيراً ما يعتور صورة «الحمار الوحشي»[57]، وأنا لا أنكر أن بعض هذا الشعر - كما لا ينكر أحد غيري من المتصلين به - قد ضاع. ولكن اتخاذ هذا الضياع ذريعة لإطلاق أحكام شاملة لا تؤيدها النصوص الباقية أمر يحتاج إلى فحص ومراجعة طويلة. ويبدو أن إيمان د. البطل بمنزلة الحمار الوحشي من الديانة القديمة إيمان غير صاف، ولكن تحوّله عن هذا الإيمان عزيز عليه، ولذا يبدو حديثه قلقاً فهو يربط بحذر شديد الحمار بأسطورة مفقودة تتصل بالشمس ثم لا يعتّم أن يربط بينه وبين صورة الحياة الاجتماعية ربطاً صريحاً يقول: «ومع تحيّف التاريخ لمنزلة الحمار الوحشي من العقيدة القديمة، إلا أن ما بقي من صورته في الشعر تكون ملامح من أسطورة مفقودة تتصل اتصالاً كبيراً بالترحل والانتقال التي (كذا!!) تقوم بها الأحياء البدوية بين مناطق الرعي وموارد المياه»[58]. وشتان بين قوله (تتصل بسبب ما بالشمس) وقوله (تتصل اتصالاً كبيراً بالترحل والانتقال).
وشيء من هذا القلق والاضطراب، شيء لا يقل عن سابقه، يظهر في هذه الملاحظة التي يسوقها على وجه الافتراض: كيف نربط الثور المنفرد بالقمر الذي يظهر في سماء تشاركه فيها النجوم، ونربط الحمار وهو في جماعة من الأتن بالشمس التي لا يشركها في السماء شيء عند ظهورها؟ وبدلاً من أن يستثمر هذه الملاحظة الدقيقة، ويعيد النظر طويلاً في هذا الصرح الأسطوري الذي يبنيه من الوهم والظن والافتراض والضياع، نراه يوغل في شعاب الوهم ولجج المكابرة، فيقول: (ولكننا ندرك أن للأساطير منطقها الخاص الذي يتجاوز منطق الواقع ولا يتقيد به، كما ندرك أن اكتمال الصورة لن يتضح إلا عندما يدلي التاريخ بما عنده، وتبوح الأرض بأسرارها... عندما تهتم دول الجزيرة باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة)[59]. إنه يريد أن يشتق من الشعر أسطورة دينية فتخذله النصوص، فييمم صوب التاريخ فلا يسعفه، فيلوذ بالغيب حيث يفرد المجهول جناحيه الفاتنين اللذين ترقد تحتهما أسرار الحضارات والشعوب والأديان، فيقول

في أمر هذه الأسطورة ما طاب له القول واتسع! وهو بعدئذ يريد أن يفسر هذا الشعر بالأسطورة التي توهم أنه اشتقها منه. فهل ترى بعد هذا كله ما يستحق العناء؟! نحن حقاً لا نستطيع أن نثبت للدكتور البطل أن الكشوف الأثرية القادمة في شبه الجزيرة العربية لن يكون لها علاقة بالحمار الوحشي، ولذا نزمّ شفاهنا عن إطلاق الحكم في هذه القضية. أما هو فلا يستطيع أن يثبت النقيض، ولكنه مؤمن به يكاد يراه رؤية العين بلا سند!!، ولذا يطلق أحكامه كما لو كان المستقبل كله ملك بصيرته ويديه!! نحن مختلفان في منهج البحث. هذا أيسر ما يقال.

ولا يقلّ عن هذا غرابة حديثه عن منطق الأساطير الخاص، لأن مفهوم الخصوصية هذا يتسع حتى يشمل كل ما يخطر وما لا يخطر ببال بشر، فلسنا نعرف له حدّاً يحده.

إن خصوصية من هذا الطراز - وهو طراز فريد دون شك - لا هم لها سوى تسويغ آراء الباحث، وإضفاء رداء من المنطقية عليها. ولكنه رداء فضفاض، بل قل هو فضفاض أكثر مما يحتمل مصطلح المنطق.

وحين يصل د. البطل إلى حديث (الظليم) لا يجد شيئاً مذكوراً يضيفه إلى ما قاله سابقاً، بل هو في هذا الحديث يكاد - لولا المكابرة والإصرار - ينفض يديه من الأسطورة ومنطقها. فهو يقول صراحة (أما صورة الظليم فقد أغفلها التاريخ أيضاً، وكذلك الشعر)[60]. فهل بعد هذا القول قول يستحق الجدل؟ ويمضي د. البطل يقلّب أشعار عدد يسير من الشعراء رأى حكاية الظليم فيها، ويقف على هذه الحكاية موضحاً وشارحاً في اقتصاد بيّن. ويمضي - على عادته - يحمل على هذه المطيّة الذلول - مطيّة الضيّاع - كل ما يريد. فإذا رأى بشر بن أبي خازم يلمّ بصورة الظليم إلماماً سريعاً بادر إلى القول: إن الضياع قد عدا على هذه القصة وتخرّمها[61]. ولو تأمل د. البطل هذا الشعر بعيداً عن سطورة أحكامه الجاهزة لرأى أن حكاية الظليم والنعامة ترد قصيرة مقتضبة حيثما وردت إلا في ميميّة (علقمة الفحل)، وسينيّة (ثعلبة بن صعير المازني) فهل عدا الدهر عليها فطواها الضياع موطناً موطناً أو قصيدة قصيدة؟! وينتهي من أهم هذه القصائد - وهي ميميّة علقمة المشهورة - إلى القول:

(لقد اعتمد الشاعر في رسم هذه اللوحة الجميلة على المشاعر الإنسانية

العميقة عايش بها الظليم منذ بدء رحلته حتى إيابه إلى أسرته، ونسب هذه المشاعر إلى الظليم فكأنه يفعل ما يفعل بوعي عقلي لا عن غريزة طبيعية، فهو يتذكر أسرته حين يهطل المطر، وينتابه القلق عليها، و (يأوي) إليها . وفي هذا التعبير من المشاعر الإنسانية الحميمة شيء كثير.. لذلك فهما يتكلمان لغة إنسانية وإن لم تكن مفهومة، إذ لا تزيد غرابتها عن (كذا) رطانة الروم)[62]. ولست أظن أن هذا التعليق الجميل على الظليم ونعامته في قصيدة علقمة يتصل بسبب ما بالتفسير الأسطوري، فهو يصدر عن إحساس عميق بينبوع الحياة المتدفق، ويربط بين الفن والحياة بمعناها الشامل الرحب ربطاً وثيقاً وإن لم يكن مفصلاً. ولكن د. البطل لا يلبث بعد هذا كله أن يقول: (أما الجذور الدينية التي تعود إليها صورة الظليم فهي بعيدة المنال، وإن كنا لا نشك في وجودها أسوة ببدائلها السابقة)[63].

وإذاً فالظليم مقدس لأن الناقة شبهت به على نحو ما كان الثور الوحشي وحمار الوحش والبقرة الوحشية كائنات مقدسة !! ترى هل يكفي أن تكون الناقة طرفاً في التشبيه ليكون الطرف الآخر متصلاً بأسطورة دينية؟ لقد شبّهت الناقة بكائنات وأشياء كثيرة جداً، بالثور والحمار والظليم وصخرة الماء والقوس والجمل والقصر ودكان الفارسيين وألواح النعش وقنطرة الرومي والهلال، ولو صحّ قياس د. البطل لكانت هذه كلها كائنات مقدسة تدور حولها الأساطير المفقودة!!

إن في هذا النحو من النظر والقياس مقادير من الغرابة لا تخفى عن العجول، فكيف بسواه وليس مصدر هذه الغرابة ما نعرفه من إصرار د. البطل على تأكيد الجذور الدينية لهذا الشعر فحسب، بل إصراره المطلق على دينية هذا الشعر، فهؤلاء الشعراء جميعاً ينبغي أن يصدروا في شعرهم عن ذلك الموروث الديني وحده. وليس يهمّ بعدئذ كيف تلتمس العلل والأسباب لهذا الوهم ـ اليقين!!

أسطوريّة قلقة

تكاد القضية تعتدل بين يدي د. إبراهيم عبدالرحمن، وهو أبرز أصحاب هذا الاتجاه في تفسير شعرنا القديم، وأكثرهم معرفة دقيقة بالحدود التي ينبغي أن تميز الشعر من الواقع. ولذا نراه يقترح منهجاً لقراءة هذا الشعر

يقوم عنصره الأول على (الاعتقاد بأن جوهر العمل الشعري ينبع في الحقيقة من التآلف الذي يقيمه الشاعر بين حقيقتين متقابلتين: الأولى أن واقع الشعر متميز من واقع الحياة، والثانية أن الشعر تعبير عن هذا الواقع، أو قل إنه رؤية له)[64]. وهو أوضحهم تصوراً لطبيعة الشعر ومسالك النقاد وأدواتهم، وقد نصّ على ذلك نصاً صريحاً فقال: (ومادام الفن الشعري، في المقام الأول، بناء لغوياً تخلق فيه اللغة خلقاً جديداً، وترد إلى منابعها أو تخلق لها هذه المنابع خلقاً جديداً، فإن دراسة لغة الشعر الجاهلي بغية حل مشكلاتها ينبغي أن تكون مطلباً أساسياً في أية محاولة تبذل لقراءته قراءة جديدة. ولعل أخطر هذه المشكلات اللغوية وأولاها بالنظر هي تحديد مدلولات الألفاظ اللغوية بعامة، والشعرية بخاصة، تحديداً تاريخياً دقيقاً... ولكن كيف يتسنى لنا حل هذه المعضلة اللغوية حلاً يرضي ويريح ويفتح مغاليق الشعر الجاهلي؟)[65]. وهو يكرر في موطن آخر أن غرضه الذي يرمي إليه هو حلّ مغاليق الشعر، يقول في مقدمة الطبعة الثانية للكتاب السابق الذكر (الشعر الجاهلي): (... ولكن الذي أزعمه وأحرص على تسجيله أنها - يريد دراسته لهذا الشعر - محاولة مخلصة لقراءة جديدة تحلّ مغاليقه الفنية، وتكشف عن طبيعة رموزه الموضوعية)[66]. وبهذا التحديد العلمي الدقيق يختلف د. إبراهيم عن سواه بأمرين معاً، فهو يبدأ من اللغة/ الشعر لا من الدين/ المجتمع كما فعل د. البطل، وهو يريد أن يحلّ مغاليق الشعر لا مغاليق الدين الجاهلي كما أراد د. نصرت عبدالرحمن. وحين يتحدث د. إبراهيم عن منابع الصورة الشعرية يجعل الأسطورة واحداً من هذه المنابع، ويضمّ إليها منبعاً أساسياً ثراً هو «الواقع» أو «الحياة» بمفهومها الشامل الرحب. وهو يرى أن الشعراء يحوّرون الأصول الميثولوجية لأغراض فنية، وبذا يختلف عن د. البطل اختلافاً واضحاً. يقول «... إن الشعراء الجاهليين وإن كانوا قد استمدوا كثيراً من عناصر الصورة الفنية في أشعارهم من أساطيرهم الدينية، فإنهم صاغوها صياغة فنية قطعت في كثير من الأحيان بينها وبين صلتها المباشرة بالأساطير التي أخذت منها»[67]. ويُقال في مكان آخر «فليس من شك في أن هؤلاء الشعراء قد أحدثوا كثيراً من التحوير في هذه الأصول الميثولوجية»[68]. ويثبت هذا الرأي في مواطن متفرّقة من كتاباته. ويوغل في الابتعاد عن د. البطل حتى يوشك أن يقطع

صلته به حين يتحدث عن وظيفة الصورة، يقول: «ذلك أن الشاعر الجاهلي لم يكن يقصد إلى بناء هذه الصور لذاتها فحسب، وإنما كان يقصد إلى أن يعبر من خلالها عن قضاياه وأحاسيسه ومواقفه من الحياة والناس من حوله»[69]. ويكشف عن رؤيته النقدية للصورة الشعرية، فيقول «ذلك أن الشاعر الجيد لا يشاكل بصوره الواقع الذي يصوره مشاكلة حقيقة، لأنه لا يصور هذا الواقع ذاته، ولكنه يعكس رؤيته له، ومن ثم فإنه حين يعرض لتصويره يحرص على أن يخلق صوره خلقاً جديداً يعكس هذه الرؤية أو تلك»[70]. ولعل الإشارة إلى تميز هذه الرؤية من الرؤى السابقة أن تكون من نافلة القول وفضوله. ولا يكاد د. إبراهيم يعرض للوحة الصيد في القصيدة الجاهلية إلا لماماً، فإذا عرض لها انبتت صلته بالتفسير الأسطوري ـ ودع عنك حديثه التاريخي الدقيق عن الإله القمر، فهو لا يكاد يستثمره في الحديث عن قصص الحيوان الوحشي في الشعر ـ ولنستمع إليه وهو يحدثنا عن تطور الصورة في الشعر الجاهلي، يقول «وأول ما نلاحظه على هذا الشعر أنه قد تطور بالصورة تطوراً واسعاً، إذ استحالت على أيدي شعرائه من أمثال: النابغة الذبياني والأعشى وأوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الكبار إلى لوحات فنية وقصصية رائعة، تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية وموضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم»[71]. وهذا حديث صريح لا علاقة له بالتفسير الأسطوري للشعر الجاهلي، ولكنه ذو علاقة وثيقة بالاتجاه الذي يحاول كاتب هذه السطور أن يؤسسه ويؤصله في دراسة شعرنا القديم منذ أزيد من عشرين عاماً[72]. ويؤكد د. إبراهيم هذا الاتجاه الرمزي / الاجتماعي حين يتحدث عن قصة البقرة الوحشيةفي شعر زهير، يقول: «وغاية الشاعر الأولى من وراء وقفته المطولة عند هذه البقرة الوحشية هي أن يتخذ من وصف قوتها وسرعتها كما قلت وسيلة لتصوير قوة ناقته وسرعتها التي يتخذ منها، هي الأخرى، صورة لنفسه يجسد عن طريقها هذه المواجهة الدائمة بينه وبين ظروف الحياة من حوله»[73]. ثم يزيد هذا المعنى وضوحاً أو قل: يزيده عمقاً وثراءً حين يوسع رؤيته النقدية، فلا تقتصر على ذات المبدع وحدها ـ وهي ذات اجتماعية طبعاً ـ بل تضم إليها الذات الاجتماعية الكلية. يقول: «وهو أن زهيراً أو قل عدسة زهير، كانت لا تنقل كل ما تقع

عليه من الصور، ولكنه كان يحرص على انتقاء ما له صلة وثيقة بهذه الصورة الكلية التي يعبر من خلالها عن مواقع وقضايا كانت تشغله وتشغل بيئته»[74].

ويهدي د. إبراهيم حسّه التاريخي ومعرفته الواسعة لهذا الشعر إلى تفسير بعض ظواهره تفسيراً نظرياً، فيرى أن هذه الظواهر الفنية المختلفة التي أرسى أصولها شعراء الجيل الأول انتقلت إلى شعراء الأجيال الجاهلية التالية، فأضافوا إليها، وفصلوا فيها، وبثوا الحركة في أعطافها، وحددوا الزمان والمكان، وتطوروا «بالصورة تطوراً واسعاً، إذ استحالت على أيدي شعراء من أمثال: النابغة الذبياني والأعشى وأوس بن حجر وزهير بن أبي سلمى وغيرهم من الشعراء الكبار إلى لوحات فنية وقصصية رائعة، تتخذ من قصص الصيد وسيلة فنية وموضوعية لتسجيل مشاعرهم ومواقفهم من الحياة والناس في بيئتهم»[75]. وبذا يقدم د. إبراهيم اجتهاداً علمياً في تفسير وقوف بعض الشعراء وقوفاً خاطفاً على بعض قصص الحيوان وغيرها يتصل بتطور هذا الشعر، ولا يحمل التاريخ وزر ضياع هذه القصص كما فعل د. البطل. إن هذه المتابعة العجول لآراء د. إبراهيم تكاد تخرجه من صف هؤلاء النقاد الذين يفسرون شعرنا القديم تفسيراً أسطورياً على الرغم مما قلناه في بداية الحديث عنه. ولست أدري هل سيرضى بذلك أم سيزوّر عنه في قدر من الغضب والاتهام بعدم التدقيق في استخلاص الآراء ومناقشتها؟ لا أحب أن أرسل القول دون احتراس، بل أحب أن أقيّده. وليس يعني هذا أن نكر على الآراء السابقة ونبطلها، ولكنه يعني أن ننظر فيما كتب د. إبراهيم جميعاً لا في طرف منه دون آخر، ونرى - بعدئذ - إلى أي مدى التزم هذه الآراء فيما كتب. ولئن لم يعرض د. إبراهيم لقصص الحيوان الوحشي إلا لماماً - كما ذكرت سابقاً - فإنه قد عرض للغزل، وأطال الوقوف عليه، وحاول أن يفسره تفسيراً أسطورياً غيره مرة. وهو لا يفعل ذلك ارتجالاً، بل يتأنى ويدقق ويسوق بين يدي التفسير حشداً ضخماً من المعلومات المتصلة بديانات الجاهليين [76] - وتظفر الشمس ونظائرها من عالم الإنسان والحيوانات بقدر طيب من هذه المعلومات -، ولكن هذه المعلومات - على غزارتها - تثير عدداً من الملاحظات أو الأسئلة. فالدكتور إبراهيم يرى المرأة رمزاً للشمس حيناً ولغيرها من الكواكب حيناً آخر، ولكنه لا يوضح لنا

كيف تتفق عبادة المرأة ـ بوصفها رمزاً للشمس ـ وظاهرة وأد البنات المعروفة في الجاهلية؟ مهما نقل في أمر هذه الظاهرة الاجتماعية فإننا لا نستطيع نكرانها، فهل كانت العبادة متزامنة مع الوأد؟ أم أن ما نراه من تناقض بين هذين الأمرين يمكن أن يوجه توجيهاً آخر، فربما أكل الإنسان الجاهلي إذا جاع صنماً كان صنعه من التمر ـ فيما تقول بعض الروايات ـ؟ وهو يرى أن الشعوب السامية لا تميل إلى التجريد، ولذا تجسد آلهتها، ولهذا عمد الجاهليون ـ في رأيه ـ إلى تجسيد هذه الآلهة السماوية (القمر والشمس والزهرة وغيرها من النجوم التي عبدوها)[77]. وقد يكون من المناسب أن يسأل المرء: أليست هذه الآلهة السماوية مجسدة فلا تحتاج إلى تجسيد آخر؟ أغلب الظن أنه أراد أن يقول ـ كما فعل في مواطن أخرى ـ إن لهذه الآلهة رموزاً أرضية. وحين يتحدث د. إبراهيم عن قصيدة قيس بن الخطيم الفائية (رد الخليط الجمال فانصرفوا ...) يرى أن حبيبة قيس التي يتغزل بها هي رمز للشمس الإلهة المعبودة، يقول: «... الشاعر لا يتحدث عن امرأة مثل غيرها من النساء، ولكنه يتحدث عن معبودة، يتخذ من المرأة رمزاً عليها. يتحدث عن «الشمس» تلك الإلهة التي كان يتعبّد لها أكثر الجاهليين»[78]. ولكننا لا نعرف كيف نوجه هذا البيت الذي أغرى ـ بما فيه من ضوء يجل عن الخفاء ـ الدكتور إبراهيم بالحكم الذي أرسله؟:

قضى الله، حين صورها الخالق، إلا يكنها سدَق.

فإذا كانت هي الإلهة المعبودة، فماذا نقول في أمر «الله» الذي قضى في أمرها ما قضى؟!! وأين هذا التطور الذي أخذ يجدّ على عقائد الجاهليين الدينية على نحو ما لا حظ د. إبراهيم نفسه حين تحدث عن قصيدة للأعشى، ورأى ـ وقتها ـ أن هذا التطور يتمثل في سخرية الأعشى من هذه «الربّة» التي يفضحها ويمارس معها تجربة دينية مكشوفة.... «وهو تطور كان الأعشى يحققه هو وغيره من شعراء هذه الفترة»[79] ـ على حد تعبيره ـ وينبغي أن نتذكر أن قيس بن الخطيم من معاصري الأعشى. ومهما نقل في أمر الملاحظات السابقة فإننا لا ننكر أنها هينة الشأن، أو أن معظمها كذلك. ولكنني أحب ـ بعدئذ ـ أن أقف على رأي أثير لدى د. إبراهيم، ودليل هذه الأثرة أنه كرره في مواطن مختلفة من كتاباته.

يقول: «الملاحظة الأولى: أن قارىء الشعر الجاهلي في قصائده المختلفة،

يالحظ أن الحديث عن المرأة يشكل العنصر الأصلي الذي تأتلف حوله وتخرج منه بقية عناصر القصيدة، فهي التي توقف الشاعر على الأطلال، وهي التي تحمله على ملاحظة ما أصاب هذه الديار من موات وخراب لرحيلها عنها، ورحيل هذه المحبوبة هو الذي يحمل الشاعر على رصد ذكرياته الماضية معها، وهذه الذكريات هي التي تضطره إذا ما تأزمت نفسه وأطبقت عليه هموم الحياة إلى الرحيل في إثرها واصفاً الظعائن وصفاً إنسانياً مؤثراً، على راحلة يبالغ عادة في تشخيص قوتها وشدتها وقدرتها على المضي به بعيداً عن هذه الأطلال التي تثير في نفسه عناصر شتى من الخوف والقلق والحسرة، أو فلنقل الصراعات التي يشخصها تشخيصاً بديعاً في قصص الصيد المعروفة حيناً، ووصف مظاهر الطبيعة من الأمطار والسيول والحيوانات في صورتها العنيفة حيناً آخر مما يجعل من البحث عن الأصول الميثولوجية التي تولد منها هذا الاحتفاء بالمرأة مفتاحاً إلى فهم القصيدة الجاهلية وتفسير أغراضها ورموزها»[80]. ما كا أحسن هذا القول لو يبل الصدى ويكسر غلته!! ترى هل أجازف إذا سجلت على هذا الرأي الملاحظتين التاليتين.

الملاحظة الأولى: أن د. إبراهيم قد استحضر نمطاً واحداً للقصيدة الجاهلية تترادف فيه الموضوعات التالية: الأطلال - الظعائن - الرحلة وقصص الحيوان الوحشي - مظاهر الطبيعة. وليس يخفى أن هذا النمط موجود حقاً في الشعر الجاهلي، ولكن الذي لا يخفى أيضاً أن أنماطاً أخرى كثيرة موجودة في هذا الشعر لم يعرها د. إبراهيم أيّ اهتمام. فماذا نقول في شعر الفروسية حين ينفك عن صورة المرأة انفكاكاً كاملاً؟ وماذا نقول في معظم شعر الصعاليك؟ وماذا نقول في كتلة الشعر السياسي أو القبلي الضخمة التي تكاد تبتلع أطرافاً واسعة من هذا الشعر؟ ثم ماذا نقول في قصاد الرثاء؟ بل كيف نصل في النموذج الذي يتحدث عنه بين المرأة وغرض المدح أو بينها وبين غرض الاعتذار، أو بينها وبين وصف الحرب وشعر الحكمة؟ أو... أو....

وأنا أعلم علم اليقين أن د. إبراهيم يستطيع أن يكشف عن بعض الصلات بين بعض هذه الموضوعات والمرأة، ولكنني لا يخامرني شك في أنه لن يستطيع أن يعقد الصلات الوثيقة بين المرأة وهذه الموضوعات جميعاً إذا

أراد سداد الرأي ودقة النظر.

والملاحظة الثانية: أن صنيع د. إبراهيم ههنا يعيد إلى الأذهان صنيع ابن قتيبة من وجوه شتى على الرغم مما يوحي به هذا القول من جمع ما لا يجمع. فهو ـ كابن قتيبة ـ يختار نموذجاً من نماذج القصيدة الجاهلية ويعممه، ولئن كنا نعرف أن ابن قتيبة يريد بنموذجه قصيدة المدح إننا لا نعرف ماذا يريد د. إبراهيم بنموذجه. وهو ـ كابن قتيبة أو يكاد ـ يجعل من المرأة محوراً أو بؤرة تنبت منها أغراض القصيدة، ولئن كان ابن قتيبة يقتصر على عدد من هذه الأغراض إن د. إبراهيم لا يستثني. وهو ـ كابن قتيبة ـ يعلل البناء الموضوعي (أو الغرضي على ما بين الغرض والموضوع من اختلاف ينبغي ألا ينسى» للقصيدة الجاهلية تعليلاً نفسياً قائماً على ترابط الموضوعات أو تداعيها، ولكنه ترابط شكلي أو تداعٍ قريب الغور فليس يصدر عن أعماق النفس القصيّة. بيد أننا ينبغي أن نسجل بينهما فرقاً جوهرياً، فابن قتيبة يجعل «المدح» غاية القصيدة والشاعر، وفي سبيل هذه الغاية تتناسل الأغراض، ويتخذ الشاعر من كل غرض منها شركاً لأمر من الأمور حتى يصلا معاً ـ الشاعر والقصيدة ـ إلى غايتهما المنشودة «المدح والممدوح». وبذلك يصل ابن قتيبة إلى مقصده في الكشف عن الوحدة الخفية أو المقنعة في القصيدة الجاهلية، ولكنها وحدة شكلية صرف. وليس يزيدنا هذا الاكتشاف وعياداً بعالم القصيدة الداخلي، ولا ببنائها الرمزي الجمالي وموازاتها للعالم المحيط بها. أما د. إبراهيم فيحرص حرصاً شديداً على رمزية الأغراض الشعرية في القصيدة، وهو لا يكف عن ترديد هذه الفكرة في أرجاء متفرقة كثيرة مما كتب حتى ليعد النص على هذه المواطن تزّيداً. وهو يحاول أن يصل من وراء هذه الرمزية إلى ما يسميه «مقولة القصيدة» أي وحدتها المقنعة أوالخفيّة. ووفق هذه الرؤية النقدية الثاقبة قرأ عدداً من قصائد الشعر الجاهلي في مقاليه اللذين نشرهما في مجلة «فصول»، وفي كتابه «الشعر الجاهلي» الذي تكررت الإشارة إليه. وليس الحديث عن رمزية الأغراض الشعرية الجاهلية طارئاً أو غريباً على التفكير النقدي لدى الباحثين، فقد أشار د. البهبيتي إلى هذه الرمزية غير مرة، وأومأ إليها د. شوقي ضيف إيماءات مبعثرة تدق حتى تكاد تخفى. ولكن هذه الملاحظات والإيماءات ظلت زمناً غامضة ومفرقة تنتظر

من يرعاها وينميها.

لا أعرف إلى أي مدى استطعت أن أكشف عن رية د. إبراهيم النقدية في الصحف القليلة الماضية، ولكنني أظن أن متابعته في بعض النصوص التي وقف عليها تزيد هذه الرؤية وضوحاً. وقبل أن أبدأ هذه المتابعة أود أن أشير إلى خطأ وقع فيه وهو يتحدث عن الثور الوحشي في لوحة الصيد. يقول: «ولكن هذه المطاردة العنيفة محكومة في كل القصائد بنهاية محتومة هي قتل الكلاب ونجاة الثور قبل مغيب الشمس. وهذا الثور المنتصر ينفرد دائماً بنفسه تحت شجرة الأرطاة، يفكر في مصيره، ويتطهر بماء المطر بعد تلك المعركة الشرسة التي خاضها في مواجهة قوى الشر، وهو يجلس وكأنه يصلي»[81]. وواضح من هذه الفقرة التي نقلناها أن الثور يخوض قتالاً ضارياً ضد الكلاب أولاً ثم يلتجيء إلى شجرة الأرطى حيث تحصبه الريح بالمطر والبرد ثانياً. وواضح أيضاً أن د. إبراهيم يجعل للمطر ههنا وظيفة رمزية هي «تطهير» الثور مما علق به من آثار المعركة. وقد يكون هذا التفسير صحيحاً لو أن الأحداث تجري على النحو الذي صوره د. إبراهيم، لكن أحداث الحكاية - حكاية الثور الوحشي - كما يحتفظ بها ديوان الشعر الجاهلي تخالف هذا النحو مخالفة مطلقة، فالثور يخوض صراعه المرير ضد كلاب الصيد بعد فراغه من عدوان الطبيعة المتمثل في الليل العاصف الثقيل والريح الباردة والمطر والبرد، ولم يحدث قط في أية قصيدة جاهلية أن كان المطر بعد المعركة بل هو دائماً قبلها. وهذا يعني أن علينا أن نبحث عن تفسير رمزي آخر لفكرة «المطر» ههنا. فإذا فرغت من هذه الإشارة، وصرت إلى متابعته في تفسير النصوص ألفيت أن القضية لم تعد تخص د. إبراهيم وحده، بل صارت تعم أكثر أصحاب هذا الاتجاه في قراءة شعرنا القديم - على نحو ما ذكرت في غير موطن من هذا البحث -. إن هذا البصر «بمعاني الشعر القديم» ليس يسيراً كما قد يتوهم الكثيرون، وليس يعرف هذه الحقيقة إلا من ارتاض هذا الشعر زمناً بعد زمن، فعرف شموسه، وذاق عسره فوق ما يعرف من يسره ولينه، وأدرك بعد لأْيٍ أنه أمام معضلة شائكة هي معضلة معرفة «معاني الشعر» - على الرغم مما يبدو على هذه العبارة من آثار الرؤية النقدية التقليدية. ولا أظنني أخطىء إذا قلت إن كثرة ترديدنا لأبيات من هذا الشعر أو لقصائد منه أو لكثير من الآراء

النقدية القديمة والحديثة حوله جعلتنا نحسّ أننا نعرفه معرفة كافية، وهذا الإحساس خادع دون أدنى ريب. بعبارة أدق: إن تكرار فكرة ما ليس دليلاً على وضوح هذه الفكرة أو دليلاً على معرفتنا الدقيقة لها، بل هو يشكل ـ في كثير من الأحيان ـ حاجزاً بيننا وبين هذه الفكرة، لأن هذا التكرار بما يخلقه من الألفة والقرب يكافح الشعور بغرابة الفكرة أو غموضها، ويخلق فينا إحساساً كاذباً بوضوحها.

ونظراً لهذا الوضوح المتوهم نتحدث عن هذا الشعر بجرأة، أو قل بقدر من اللامبالاة الممزوجة بكثير من الثقة. وسأحاول أن أقف مع د. إبراهيم على قصيدتين تخيرهما لتكونا شاهدين على ما يراه في أمر هذا الشعر وعلاقته بالأسطورة. أولهما مشهورة ذائعة الصيت هي عينية الحادرة أو «كلمة الحويدرة» [82]، على حد تعبير حسان بن ثابت، التي فتنت الرواة القدماء على حد تعبير د. إبراهيم. يقول: «ويلاحظ قارىء هذه القصيدة أن الشاعر يدير معانيها المختلفة حول فكرة واحدة هي مناجاة «سمية» التي رحلت عنه وينبغي لكي يستقيم لنا فهم هذه القصيدة وتتكشف رموزها وتتحدد «مقولتها» أن نلاحظ فيها ثلاث لوحات تبدو مستقلة، وإن كانت في الحقيقة متصلة ومتكاملة.

الأولى: لوحة الغزل التي راح الشاعر ينحت فيها لـ «سمية» هذه تمثالاً نصفياً....

الثانية: لوحة الفخر، وهي لوحة يقصد الشاعر فيها إلى البراءة من كل ما يشينه أو يشين سلوك قومه....

واللوحة الثالثة: وصف مأساة هؤلاء القوم بعد رحيل «سمية» عنهم، فقد أصاب الجدب ديارهم وأهزل دوابهم، وأضنى السفر ومتابعة السير شبابهم»[83]. ثم يقول: «إن المفتاح إلى تحديد طبيعة هذه الصلة التي يقيمها الشاعر بين الغزل ومعاني القصيدة، أو بين «سمية» وقومه، يتمثل في عناصر الخصوبة التي رأيناه يحشدها في وصفه لريق صاحبته.... كما يتمثل في هذه الصلة التي يقيمها بين رحيل هذه المرأة وجدب الديار وهزال الحيوانات وإضناء القوم»[84]. ويخلص من هذا كله إلى القول: «إنها صورة فنية« للثريا ربة الخصب ومانحة الغيث في الديانةالجاهلية، يناجيها الحادرة متخذاً إلى هذه المناجاة طريق التراتيل الدينية التي كان يتقرب بها الوثنيون

إلى آلهتهم حين يفزعون إليها كلما نزل بهم خطب أو ألمّ بديارهم جدب»[85].
القضية في رأي د. إبراهيم تتلخص في هذا الجدب الذي أصاب القوم نتيجة لرحيل ربة الخصب عنهم. وقد استطاع أن يعقد الأواصر ويقيم الأسباب بين لوحات القصيدة فيما عبر عنه بمقولة القصيدة. وأنا لا أنكر أن لهذه القصيدة مقولة أو دعوى واحدة ـ وإن كنت أخالفه في أمر هذه المقولة مخالفة صريحة لا أجد المقام يسمح بالحديث عنها الآن ـ ولكن إلى أي مدى يصدق الشعر هذه المقولة التي يتحدث عنها د. إبراهيم؟ أو قل: كيف فهم د. إبراهيم معاني الأبيات في القسم الثالث من القصيدة؟ حقاً تنتشر في هذا القسم ظلال نفسية قائمة تثيرها ألفاظ وصور مختلفة كالبكاء والجنازة والجوع والكلال والسهاد والعطش. ولكن هذه الألفاظ لا يصح أن تفهم كما فهمها د. إبراهيم، فنحن لا نفسر ألفاظاً مفردة، ولكننا نفسر ألفاظاً داخلة في تراكيب تتظاهر لتكوّن سياقاً لغوياً أو مجموعة من السياقات تشكل بنية القصيدة أو قل تشكل تجسيداً لغوياً لرؤية الشاعر. وهذا يعني أن علينا أن نعيد النظر في دلالات الألفاظ السابقة لا بالنظر إليها منتزعة من سياقاتها بل بالنظر إليها في هذه السياقات. وأول ما يلفت النظر في هذا القسم الذي نتحدث عنه أن معجمه اللغوي يثير لونين من المشاعر متناقضين أحدهما قاتم كيب ـ كما رأينا ـ والآخر مشرق وضاء كما في هذه المفردات: الفتة واللذة والخمرة والكرم والقطا ومباكرة اللذة والكرم، والفتيان والشجعان واعتساف الفلوات، والحياة وهي ملء السمع والبصر و..

وهذا التقابل بين هذه المفردات ـ أو المشاعر ـ ليس تقابلاً ضدّياً يحكمه التنافر، ولكنه تقابل تكاملي يرجح طرفاً على آخر، ويثبت معناه في النفس. أو قل إن أحد الطرفين ـ وهو الطرف القاتم ـ يغذي الطرف الآخر، وينميه، ويعمق صورته في الوجدان. فهذا الجوع ينمي ويغذي فكرة الكرم، والعطش والكلال والسهاد تغذي فكرة الفتوة، والجنازة والبكاء يغذيان فكرتي الرئاسة والكرم، كما يعمقان مفهوم اللذة والإقبال الرائع على الحياة و...و... والحديث قياس. وهذه الأفكار والمعاني والمشاعر تتآلف وتتكامل ـ على ما بينها من تضاد ظاهري ـ لترسم «صورة فنية» أو قناعاً للشخصية الإنسانية التي يتحدث عنها الشاعر، أي لشخصيته هو وحده. وبدهي ألا تكون الصورة الفنية مطابقة للشخصية أو للواقع، فنحن أمام صورة مثالية ـ أو صورة

فنية ـ لقبيلة الشاعر كما يحلم بها الشاعر نفسه، وكما يحلم بها المجتمع أيضاً. وهذه الصورة الفنية ـ أو القناع ـ التي نتحدث عنها هي ما سماه د. إبراهيم ـ وسماه كثيرون سواه ـ الفخر. ويبقى بعدئذ أن أقول إن هذا الفخر ضربان: فخر قبلي نراه في القسم الثاني من القصيدة، وفخر شخصي نراه في قسمها الثالث. وقد يكون ما قاله د. إبراهيم عن اللوحة الثانية غير دقيق إذا فهمنا منه أن الشاعر يتحدث عن نفسه، فهو ـ في حقيقة الأمر ـ لا يتحدث عن نفسه في هذه اللوحة البتة، ولكنه يتحدث عن قومه جميعاً دون تخصيص، فقول د. إبراهيم «الثانية: لوحة الفخر، وهي لوحة يقصد فيها إلى البراءة من كل ما يشينه أو يشين سلوك قومه...» قول ينبغي أن يفهم بحذر. وقد يقتضي هذا الحوار الطويل أن نوضح ما نقصد إليه، فأنا أريد أن أقول إن اللوحة الثالثة في القصيدة لا تختلف في دعواها وما تثيره من المشاعر والأحاسيس والمعاني عن اللوحة الثانية إلا في أمر واحد هو أن اللوحة الثانية تدور في رحاب الجماعة، أما اللوحة الثانية فتدور في رحاب الفرد، وهما لوحتان تتكاملان وتقدمان صورة مثالية للقبيلة وشاعرها. وأما مأساة القوم التي تحدث عنها د. إبراهيم وما حل بهم من جدب وضنى وسنى ذلك فأمور غريبة عن القصيدة كل الغربة. ومازلت أظن أن رغبة د. إبراهيم في تفسير القصيدة تفسيراً دينياً أسطورياً هي التي أغرته بإقحام هذه المعاني على عالم القصيدة. وأنا لا أقول هذا ظناً ولا سرفاً، ولكنني أقوله تدقيقاً، ولعل العودة إلى القصيدة تقطع كل جدل، فمن الملاحظ أن الشاعر في اللوحة الثانية (لوحة الفخر القبلي) لم يستخدم ضمير المتكلم المفرد قط، بل استخدم ضمير الجماعة المتكلمين: لنا، إنا، نعف، نريب، حليفنا، نكف، نفوسنا، نقي، مالنا، أحسابنا، نُجرّ، ندّعي، نخوض، نقيم، بيوتنا، غيرنا... أما في اللوحة الثالثة (لوحة الفخر الشخصي) فلم يستخدم الشاعر ضمير الجماعة المتكلمين قط، بل استخدم ضمير المتكلم المفرد: باكرت، عليّ، صبحتهم، عجّلت، لديّ، بعثتهم، حملت، عرّسته، رأسي، رفعت، مني... واستخدم ضمير المخاطب المفرد وهو عائد إليه أنضجتَ.

والقصيدة الثانية التي أحب أن أشير إليها إشارة أكثر مما أحب أن أدقق فيها كل هذا التدقيق السابق، هي بائية للأعشى[86]. وهي قصيدة يعتريها السقط في عدد من أبياتها، والغموض في بعض أبياتها الأخرى،

إما لاضطراب في ترتيب الأبيات، وإما لذكر أعلام لا تسعفنا المصادر بمعرفة أية معلومات عنهم. وقد أشار محقق الديوان إلى أن القسم الأخير من القصيدة لا تكاد تربطه ببقية القصيدة صلة. ولكن د. إبراهيم رأى في هذه الأمور التي تصرف الدارسين عن هذه القصيدة سبباً قوياً للحديث عنها على الرغم من استفاضة الغزل في ديوان الأعشى، وبعض هذا الغزل يصور التجربة الجنسية المكشوفة التي تصورها هذه القصيدة. وانتهى في حديثه إلى أن «سلمى» التي يدور حولها هذا الشعر الغرامي هي «الزهرة» ربة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال، تلك الديانة التي أخذ إيمان الجاهليين بها يضعف في هذه الفترة القريبة من ظهور الإسلام - على حد تعبيره [87]. وقد يبدو الحوار حول هذه القصيدة عقيماً، فالدكتور إبراهيم - كما قلت - يبني أحكامه على أمور غامضة - وهو، بسبب ذلك - يفسر معاني الأبيات على نحو يخدم تلك الأحكام. ولكنني - على ذلك - أحب أن أبدي شكي في صحة هذا التفسير، فأنا لا أعرف - تمثيلاً لا حصراً - كيف اطمأن د. إبراهيم إلى أن «سعد بن قيس» ليس رجلاً بل قبيلة، بل قوم «سلمى» نفسها، على الرغم مما ذكره محقق الديوان حين قال «وهو رجل أو قبيلة، لم أدقق لتحقيقها» [88]. وأنا لا أعرف - مرة أخرى - كيف حملته ناقته بعد أن فرغ من مجلسه مع هذه المرأة إلى قومها «بني سعد بن قيس»، فهل كانت تقيم في مكان ويقيم أهلها في مكان آخر؟ وأنا لا أعرف - أيضاً - كيف استقام له معنى البيت الأخير، أو قل كيف أعاده إلى «سلمى» مع علمه أنه مسبوق ببيتين أولهما سقط كله ما عدا كلمة واحدة، والآخر يدور حول المزّاء والشراب؟ وتبقى ملاحظة أخيرة - ولكنها ملاحظة أوضح من الملاحظات السابقة، ولعلها أهم - تتصل بعدد من الضمائر التي وردت في القصيدة، فإذا قرأ د. إبراهيم قول الشاعر:

إن الثعالبَ بالضحى

يَلعبنَ في مِحرابها

أعاد الضمير المتصل «ها» على «سلمى»، ونسي أنه يعود على مذكور في بيت سابق هو «حجر»:

أو لمْ تَرَيْ حجراً. وأنـ

ـتِ حكيمةٌ. ولما بِها

إِن الــثــعــالــبَ بــالــضــحــى
يَــلــعــبنْ فــي مِــحــرابِــهــا

وإذا قرأ:

وجميعُ ثعلبةَ بنِ سعدٍ (م) بعدُ حولَ قبابها

أعاد الضمير المتصل «ها» على «سلمى» أيضاً، وتجاهل أن الشاعر كان قد خرج إلى وصف الصحراء والناقة، ونسي صاحبته ومجلسها. وواضح أن الضمير ههنا يعود على «ثعلبة بن سعد» بوصفها قبيلة أو جماعة ولا علاقة له بالمرأة التي تغزل بها سابقاً. ومثل هذا موقفه من قول الشاعر:

فــإذا عــبــيــدٌ عُــكــفٌ
مُــســكٌ عــلــى أَنــصــابِــهــا

فالضمير المتصل «ها» لا يعود على «سلمى» كما ظن د. إبراهيم، بل يعود على «عبيد»، ومثل هذا كثير جداً في الشعر العربي القديم.

وليست المشكلة ههنا في الخلاف حول عودة الضمير، فلو كان الأمر كذلك ما عنيت نفسي به، ولكن المشكلة فيما يبني د. إبراهيم على هذا الضمير وعودته، يقول: «من هذه المرأة التي يصفها الأعشى على هذا النحو الذي يجعل لها فيه أنصاباً وقباباً ومعابد وعباداً يطوفون بها ويجعل لها ذكراً في الكتب المقدسة... أليست هي (الزهرة) ربة العشق والشهوة والإغراء في ديانة الوثنيين من عرب الشمال»[89] نحن إذن أمام قضية تدور حول «الضمائر» وهي قضية ذات خطر كبير، فعليها يتوقف فهم معاني الشعر، وعلى هذا الفهم يتأسس مذهب في تفسير هذا الشعر. ولقد قلت سابقاً إن الالتواء أو عدم الدقة في فهم معاني بعض الأبيات قضية تعم أكثر أصحاب هذا الاتجاه في تفسير شعرنا القديم، ولقد ذكرت أيضاً عدداً من الشواهد في درج الحديث عما كتبه د. نصرت عبدالرحمن، وها آنذا أسوق شاهداً على سبيل التمثيل لا الحصر مما صادفته في كتاب «الصورة في الشعر العربي» للدكتور علي البطل، يورد د. البطل قول أبي دواد الإيادي في وصف الظعائن:

وتراهن في الهوادجِ كالغزلانِ ما إن ينالُهن السّهامُ
نخلات من نخلِ بيسانَ أَينعنَ جميعاً، ونبتُهن تُؤامُ

ثم يعلق على البيتين قائلاً: «فيعيد ربط المرأة بالغزال، والغزال محمي بمقتضى العقيدة الدينية لما له من قداسة، أو لما فيه من قوى سحرية ـ على سواء ـ: «ما إن ينالهن السهام»!!

ثم يربطها بصورة النخل المخصبة[90] وواضح من هذا التعليق أن د. البطل قد فهم كلمة «السهام» فهماً منحرفاً عن الصواب، ولست أدري أهو الذي أراد أن يحرف الكلمة قاصداً أم أن وجه الصواب قد غمض عليه، فتوهم أن الكلمة ههنا هي «السهام» ـ بكسر السين ـ التي تستخدم في الصيد والحرب، وهي في الحقيقة «السَهام» ـ بفتح السين ـ وهي ريح السموم الحارة، أو وهج الصيف ولعاب الشمس، وبهذا يتضح المعنى، فهؤلاء النسوة في الهوادج لا تصيبهن أشعة الشمس. ووقف على رائية امرىء القيس «سما لك شوق بعدما كان أقصرا» فلفت انتباهه مشهد الظعائن المتحملة فإذا هو يفهم المعنى فهماً بعيداً عن الدقة، وإذا هو يضم هذا الفهم إلى ما رآه من صورة المرأة وتشبيهها بالدمية حيناً وبالتمثال حيناً آخر، يقول: «وهذه الصورة الثانية لامرىء القيس تتداخل تداخلاً شديداً مع صورة أخرى للمرأة ترتبط أيضاً بالدين القديم هي صورة النخلة»[91]. ثم يضيف «وعند ذكر الرحيل تصور المرأة في صورة أخرى، لها هي الأخرى ارتباط بالشمس، ويتحدد فيها عنصر من عناصر القداسة الدينية، التي تقوم على الشكل الخارجي لجسد المرأة، هو عنصر القامة الطويلة، والصورة هنا النخلة دائماً»[92].

ولم يكن امرؤ القيس يشبه المرأة بالنخلة كما ظن د. البطل، بل كان يصوّر الهوادج فوق الإبل وقد علتها الكلل والقطوع المختلفة الألوان، وهي صورة تتكرر في مشهد الظعائن الراحلة صباحاً لدى كثير من شعراء الجاهلية، وقد ذكر امرؤ القيس في هذه الأبيات أبرز الصور التي يكررها الشعراء في وصف الهوادج حين يكون الرحيل نهاراً، أعني صورة السفن، وصورة حدائق الدوم، وصورة بستان النخيل المزهي. وإذن ليس من سبيل إلى الحديث عن القداسة في أي من النصين حين نفهم الأبيات على نحو ما كانت تتصور العرب معانيها بدلالة هذا الشعر نفسه، أم أن د. البطل يريد أن يقول لنا: لا فرق بين الهودج وصاحبته؟

وهذه هي أبيات امرىء القيس:

فشبّهتُهُمْ في الآلِ لمّا تَكمشوا
حدائقَ دَومٍ أو سفيناً مُقَيرا
أو المُكرعَاتِ من نخيلِ ابنِ يامنٍ
دُوينَ الصفّا اللائي يَلينَ المشقرا
سوامقَ جبّارٍ أثيثٍ فروعُهُ
وعالينَ قِنواناً من البُسرِ أحمرا*

وأنا أحب بعد هذه الملاحظات أن أعطف الحديث إلى بعض ما كنت فيه، فأكرر سؤالي السابق: إلى أي مدى التزم د. إبراهيم آراءه النظرية في نقده التطبيقي؟ لقد أسرفت في مطلع الحديث عنه في تتبع آرائه النقدية حول الصورة وأصولها وتحوير الشعراء لها أو خلقهم لها خلقاً جديداً ـ بتعبيره ـ وتوظيفها في التعبير عن مواقفهم من الحياة والمجتمع، وسوى ذلك من آراء نقلناها عنه في الصحف القليلة الماضية. ولكننا نراه ههنا يوشك أن يتنكب السبيل التي سوّاها بكلتا يديه، فإذا هو يفسر هذا الشعر تفسيراً أسطورياً لا تكاد تربطه بالحياة والمجتمع سوى روابط واهية أو واهية جداً!! ولولا هذه الإشارة الخاطفة التي ذيل بها حديثه عن بائية الأعشى لما بقي بين هذا الشعر والمجتمع صلة أو سبب، فهو شعر موصول بالسماء ورموزها فكأننا ـ من جديد ـ أمام آراء د. البطل و د. نصرت. لست أكتمك أنني أحس قدراً من الخلخلة يعتري هذه الجهود النقدية الممتازة التي بذلها د. إبراهيم، أو قل شيئاً من الاضطراب وعدم الاتساق، أم أنني أسرفت في الظن والإحساس؟

وقفة عجول وتصحيح

نشر الدكتور عبدالجبار المطلبي «قصة ثور الوحش، وتفسير وجودها في القصيدة الجاهلية» في أواخر الستينات، وهو بحث لا علاقة له بالتفسير خلافاً لما وهم بعض الدارسين. ولم ينص د. المطلبي على ما يساعد على هذا الوهم، بل نص صراحة على ما يوشك أن يكون نقيضاً له، قال: «ولكن ـ وهذا هوالمهم ـ ألا نجد شيئاً من تلك الديانة المتصلة بالثور؟ أو ليس ممكناً أن تبقى بعض أصدائها في أطواء الأدب أو العادات (والطقوس) الاجتماعية»؟[93] ثم أردف بحديث عن طريقة من طرق أهل الجاهلية في

الاستسقاء إذا انحبس المطر عنهم، وضاقت حالهم في الجفاف والمجاعات والقحوط. فقد كانوا يعلقون حطب السلع والعشر في أذناب البقر، ثم يضرمون فيه النار وهم يصعدون هذه البقر في الجبل فيمطرون. ويعرض د. المطلبي تعليل الرواة لهذا الأمر، فيراه تعليلاً يجانبه التوفيق، ثم يقول: «والشيء الواضح - وقد ألمنا بشيء من تاريخ الثور وعبادته وما يرمز إليه - هو هذه العلاقة بين البقر والمطر، وهي علاقة قديمة - كما مر بنا - إذ يمثل هذا الحيوان قوة تتحكم في السحب، وتنزل المطر، وما عادة استسقائهم بالبقر إلا من مخلفات عبادة الثور وما يرمز إليه من الخصب والإرواء، ويبدو أن النار المضرمة في حطب السلع والعشر إنما هي تطور لطقوس واحتفالات قديمة تتصل بهذا الإله - الثور»[94]. هذه النار التي يتحدث عنها د. المطلبي هي نار الاستسقاء التي ذكرها الجاحظ، وعدّها إحدى نيران العرب المشهورة، وشعيرة الاستسقاء هذه بكل جزئياتها تنتمي إلى ما يسميه علماء الأنثربولوجيا «السحر التشاكلي»، وليس بين ما أقوله عن وظيفة هذه الشعيرة، وما يقوله د. المطلبي عن أصلها خلاف، فما نزال حتى اليوم نجد أنماطاً من السلوك الاجتماعي تظهر عند التدقيق ذات أصول دينية قديمة على نحو ما لاحظ د. عبدالعزيز نبوي من صنيع الأطفال في مصر حين تسقط سن لبنية من فم أحدهم، فهو يتجه إلى الشمس ويخاطبها طالباً منها أن تأخذ هذه السن وتعطيه بدلاً منها سناً أخرى من أشعتها[95]، ومثل هذا السلوك معروف في سورية أيضاً. ثم يستأنف د. المطلبي حديثه فيرى أن صور الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية «إنما هي تطور لترانيم أو تفوهات دينية قديمة تتصل بقدسية الثور، وما كان يرمز إليه من الخصب والمطر والاتحاد به بالصيد، ولكنها لم تعد تحمل مغزى دينياً بل انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقالدي أدبيةوإن لم تخل من إشارات وسمات هي بقايا قدسية انقرضت»[96].

والحديث عن أصداء من تلك العبادة في أطواء الأدب والعادات والشعائر أمر يكاد يقع من النفس موقع البديهيات، وهو أمر لا علاقة له بمفهوم الصور النمطية أو النماذج الأولية. ويزداد د. المطلبي بعداً عن التفسير الأسطوري حين يقرر بوضوح أن صور الثور انتهت إلى الشعراء الجاهليين المعروفين تقاليد أدبية تومض في طياتها إشارات من قدسية انقرضت، ثم

يقطع كل صلة له بهذا التفسير حين يقول: «وتشير قصة الثور التي يسردها الشاعر الجاهلي ـ مع ما لها من هذا المغزى الديني القديم ـ إلى فكرة القدر، وعلاقة فناء الثور بالفناء البشري على نحو يختلف عما سردناه في «الطقوس الأغريقية»[97]. لقد انتهى به المطاف إلى مفهوم «الرموز الشعرية» التي يستمدها الإنسان من الواقع الطبيعي والاجتماعي، ويوظفها للتعبير عن موقفه من هذا الواقع ومن سنن الحياة ونواميسها، وقد يكون مناسباً أن نجعل عنوان هذا البحث «بعض أصول شعرنا القديم بين التاريخ والفن».

«أسطوريّة وموقف»

ويذهب د. أحمد كمال زكي بالتفسير الأسطوري مذهباً مغايراً مغايرة تسمح، بل تستدعي أن ننص على اختلافه وتميزه عن الآخرين على الرغم مما نراه أحياناً من وجوه الاتفاق أو التشابه بينه وبينهم، فهو يوضح تصوره لهذا المنهج دون غموض ولا التواء، فيقرر أهمية الدور المعرفي للشعر وقيمته التاريخية وأهميته المضمونية، وينكر ما نادى به «بارت» من أمر القراءة الكاتبة، يقول: «وأنا شخصياً ممن يتوجسون شراً من جراء الاستقصاء الجزئي لأي نص أدبي يقع في أيدي البنائيين، فقد يعطل هذا دوره المعرفي، كما يلغي قيمته التاريخية إلغاءه لقيمته المضمونية، وأكثر من هذا ربما طولبنا ونحن نقرؤه بأن نكون أصحابه المبدعين أولاً وآخراً، فتغيب ـ إلى الأبد ـ ذات صاحبه بكل حدسها وتفكيرها»[98]. ويعلق على بيتين من شعر علقمة الفحل، فيقول:

«وفي ظني أن انكاء الشاعر الجاهلي ـ علقمة كان أو غيره ـ على موتيفات بعينها تزاحمت في رأسة بدلالة خاصة لا يعني أنه مقلد أو عالة على من سبقه في هذا المضمار، بقدر ما يعني أنه يعيد إنتاج واقعه في حالة خاصة، أي يعيد خلق أسطورة في ثوبها الأدبي النمطي تكون طرفاً يوضع الواقع مقابله طرفاً آخر، ويحل هو بين الطرفين مستقطباً ما يجمع بينهما في رؤية دالة»[99]. ثم يكرر وصف منهجه فيقول: «... ففضلاً عن أنه وصف منهج رأينا كيف تتلاقى نفسة الشاعر الواعي ـ وسميناه نحن الشاعر الكبير بمعنى المنتج ـ بالصور التراثية المستمدة من الأسطورة وبصورة الواقع بعد أن حوله إلى بنية لغوية قوامها الرموز والإشارات التي تسترفد بالحدس

كثيراً مما لا وجود له إلا نفسياً أو روحياً»[100].

وحين يرى د. أحمد زكي هذا الرأي يكون قد سلك في تفسير الشعر مسلكاً مغايراً لمسلك الأسطوريين العرب، وأفلت من رؤيتهم النقدية على نحو ما أفلت من قبضة البنائية الصارمة، وحقاً قد يكون بينه وبين د. إبراهيم عبدالرحمن بعض الاتفاق، ولكن ما بينهما من الفروق كثير، وحقاً - مرة أخرى - قد نجد د. أحمد زكي يتحدث عن «نماذج يونج العليا» حيناً، وعن الأسطورة في «ثوبها الأدبي النمطي» حيناً ثانياً. وعن «النموذج الأسطوري» حيناً ثالثاً و.... بيد أنه يظل في ذلك كله وفياً لمنهجه الذي نقلناه عنه كماوصفه، وينظر مستنيراً بهذا المنهج في مقادير يسيرة من شعر أهل الجاهلية والإسلام. ولا يملك المرء إلا أن يعجب من استئنافه الحديث بعدذ موصولاً بنظره السابق حيناً كما في حديثه عن أبيات دريد بن الصمة في رثاء معاوية أخي الخنساء، وما اتصل بهذا الحديث من حديث الزñور عامة، ومنبّتاً عمّا رسمه من أصول منهجه حيناً آخر كما في حديثه عن رحلة الظعائن والغزل، فهو يعرض لظعائن زهير في معلقته، ويقرر باطمئنان «أن هذه رحلة الشمس نفسها يومياً منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم»[101]. وهكذا تضيع منه الصوى التي نصبها معالم شاخصة في مفاوز هذا الشعر، فكأنما استوحش الدرب لقلة السابلة، فعدل إلى سبيل قريبة حيث يكثر السالكون ويعلو الضجيج. ولست أدري كيف استقام له هذا التفسير، وهو الذي ما فتى[*2] يحدثنا منذ حين عن الواقع والحدس والقيمة التاريخية والرؤية الدالة وغيرها؟!

ولا أدري كيف وقع في ظنه أن رحلة هذه الظعائن لا تستغرق سوى سحابة نهار، وأن المساء هو وقت ورودها الماء وتخييمها عليه «وحيث يكون الورود مساءً»[102]. وليس في ظعائن زهير المذكورة ولا في غيرها من ظعائنه وظعن غيره ما يسمح بمثل هذا الظن. بل إن في حديث الظعائن ما يدل دلالة قاطعة على غير ما ذهب إليه من رمزية الظعائن الشمسية، فما أكثر ما حدثنا الشعراء عن ظعائنهم المتحملة قبل الصبح حيناً، وليلاً حيناً آخر، قال امرؤ القيس:

وَحَدتْ بأن زالتْ بليلٍ حمولُهُمْ

كنخلٍ منَ الأَعراضِ غيرِ مُنَبَقِ*2

وقال عبيد بن الأبرص:

لِمَنْ جَمالٌ قُبيلَ الصبحِ مزمومه

ميممات بلاداً غيرَ معلومه

وقال الطفيل الغنوي:

تبصرْ خليلي هل تَرى من ظعائنٍ

تحملْنَ أَمثالَ الفَسيلِ المُكممِ

ويشير الطفيل بصورة النخل الصغار المكمّمة إلى صغر الحجوم وعدم ظهور ألوان الكلل والقطوع التي تلقى على الهوادج لأن الوقت ليل. ولست أحب أن أمضي في تحقيق هذا الأمر وتوثيقه، فمن الشائع المعروف أن الشاعر الجاهلي يشبه ظعائنه بالنخل، فإذا كان رحيلها نهاراً وتلألأت ألوان الكلل والقطوع جعلها كبستان نخل مزةٍ تتلألأ ألوانه، وإذا كان رحيلها ليلاً جعلها كالنخل قبل أن يزهى وتتلألأ الألوان فيه، أو جعلها - في صورة أخرى - كالفسيل المكمم. ولا يختلف موقف د. أحمد زكي من الغزل الجاهلي عن موقفه من الظعائن كثيراً، فهو ينص صراحة على أسطورية هذا الغزل، فيقول «ويبدو لنا أن ما يريده الشاعر في هذا الإطار الديني - وهو ديني حقيقة - ما هو إلا تقديم صلوات في محراب الإلهة أواللات، فمنها الحياة، ومنها البهاء، ومنها كل نعيم الوجود»(103).

وبهذا القول ينتفي الفرق بينه وبين أصحاب التفسير الأسطوري الذين تتردد أسماؤهم في هذا البحث. وإخال أن د. أحمد قد ضيّق على نفسه حين جنح إلى أسلوب القصر، فلم يترك مناصاً نفرّ معه إليه لنعدّل من صرامة هذا التفسير. ترى هل كان شعراء الجاهلية جميعاً مؤمنين كل هذا الإيمان بآلهتهم، ومنصرفين كل هذا الانصراف عن أصوات قلوبهم في الوقت نفسه؟ وهل يستوي في ذلك غزل غزير قيل في الجواري والقيان كغزل الأعشى، وغزل قيل في نساء معروفات كغزل عنترة؟ هل يستوي أصحاب الحب المتيّم وطلاب المتعة واللهو من الشعراء؟ وهل يستوي شعراء أول العصر وشعراء أواخره في هذا الأمر أيضاً؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة كلها بكلمة «نعم» تعقد قضية هذا الشعر وقضية نقده معاً، وتضعنا في مأزق وحرج. ففي ضوء هذا التفسير يبدو الغزل الجاهلي فناً مفارقاً مرتبطاً بالسماء وحدها من جهة، وتنتقل علاقات

الحب المعقدة التي تتجلى فيه من خصام وعتاب ساخط وصدود وسخرية وتهالك وحزن وعيد - وهي علاقات بالغة التعقيد حقاً خلافاً لما يظهر للقارى* العجلان - من حضن المجتمع الموّار بالحركة الدائبة إلى قبة السماء، ويبدو هذا الغزل - من جهة أخرى - مفارقاً أيضاً لكتلة ضخمة من هذا الشعر لا يماري أحد في دنيوية مقاصدها هي كتلة الشعر القبلي والسياسي. وفي ضوء هذا التفسير تبدو عملية النقد عملية عقيماً جرداء لا تستطيع أن تنمي هذا الشعر، بل هي لا تسمح له بالنمو والخصب لأنها تقدم قراءة «تامة الوفاء» له، ويكفّ النقد عن أن يكون تعبيراً حيّاً عن الذات القارئة في علاقتها بالذات المقروءة، ويغدو توضيحاً لهذا المقروء وحده، بل إن الشعر نفسه يكف في ضوء هذا التفسير عن أن يكون حيازة جمالية للعالم وتفسيراً فنياً له، ويغدوتعبيراً عن علاقة هذا العالم - أو جانب يسير منه - بالسماء، فيفقد تاريخيته المفعمة بالحيوية، وتتعطل وظيفته الخصبة.

ويعرض د. أحمد كمال زكي لقولة الجاحظ المشهورة في «بقر الوحش والكلاب»، ولكنه لا يجلو رأيه فيها جلاء يمكننا من ضمها إلى منهجه الذي رسمه، أو ضمها إلى ما عدل إليه حين عرض للظعائن والغزل، يقول:

«وهنا يجب أن نذكر أن ما سجله الجاحظ في قوله: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً وقال كأن ناقتي بقرة من صفاتها كذا وكذا أن تكون الكلاب هي المقتولة» إنما هو بنحو آخر تسجيل لسيموطيقية لها خلفية منذ كان الشعر الشق الكلامي في الأسطورة، ولا يخلص من أسباب الدين إلا في حدود. وفي استطاعتنا في الوقت نفسه أن نجد في قتل الكلاب داخل قصائد الهجاء - وهذه كان لها طقوس صارمة - علامة أخرى تثري فهمنا - ومن هنا تصبح مقولة الجاحظ بقتله رمزاً يرشّح لما سيؤول إليه مصير الخصوم. وما أكثر ما شبه هؤلاء الخصوم بالكلاب». ثم يقول: «وأما ربط الكلب المهجوّين - مع أنه كان في مرحلة حضارية متقدمة من الضروب المقدسة للحيوان totem - فراجع إلى لعنة أنزلها المصريون القدماء عليه بعد أن نهش جثة أبيس، العجل الطوطم. ولما تسامع عرب الجزيرة القدماء بهذه اللعنة تحولت نظرتهم إلى الكلب على النحو الذي بينه الجاحظ، وتأكد لهم أن الكلاب النجوم لا تستطيع أن تنال من الثور النجم مع أنها

تسير في ركاب الصياد النجم المسمى بالجبار»[104].

ولا خلاف بيننا في أن قولة الجاحظ السابقة علامة سيموطيقية، ولكن قولة الجاحظ هذه على أهميتها - تعوزها الدقة، فليست الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش في قصائد الرثاء، بل هي التي تعرقل هرب الثور فيتمكن منه الصياد، ويصيب منه المقاتل. وليس هنالك قصيدة واحدة - فيما وصل إلينا من هذا الشعر - في المواعظ تقتل فيها الكلاب الثيران إلا أن يكون الجاحظ عنى بالموعظة المرثية نفسها، وتكون المغايرة بالعطف ههنا مغايرة شاحبة لا تكاد تلمح إلا بالتلطف وحسن التأني، والأصل في العطف أن يفيد مغايرة واضحة. أو أن يكون عنى بالموعظة القصائد التي يتحدَّث فيها الشعراء عن شيبهم وهرمهم. وإذا كنا نقيّد القول ونحترس في أمر قصيدة «الموعظة»، فهل يصح أن نفعل الأمر نفسه في قصيدة «الهجاء» التي يتحدث عنها د. أحمد كمال زكي؟ أن القصائد التي يحيل عليها د. أحمد لا تتحدث البتة عن معركة بين الكلاب وبقر الوحش، ولكنها تقتصر على تشبيه الخصوم بالكلاب، فهل يريد إن يقول لنا أن هذه العلامة قد تفتّت إلى علامات جزئية في غير قصائد المدح والرثاء؟ وإذا كان الأمر كذلك - وقد يكون كذلك حقاً -، فإن مقتل الكلب يكون رمزاً يستمده الشاعر من الموروث، ويوظفه توظيفاً فنياً دالاً على رؤيته الشعرية، أي على موقفه من الواقع. وبذا يكون د. أحمد قد عاد إلى منهجه الذي بينه أول الأمر.

«أشتات ومظلّة أسطوريّة»

وكتب د. عبدالقادر الرباعي مدخلاً إلى «دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي»، ونصّ على أنه «بحث في التفسير الأسطوري»[105]. وحاول الباحث أن يحكم بناء بحثه ففعل، وجمع له مادة نظرية طيبة، ثم أردفها بما اجتمع له من إشارات ونصوص تتصل بالديانة الجاهلية، وهيّأ له ذلك كله أن ينظر في عدد يسير من النصوص الجاهلية جعلها نماذج دالة على الشعر الجاهلي حتى يصح أن نقول فيه ما صح له فيها حسب رأيه.

ولقد أنكر د. الرباعي اتجاه د. البطل وآخرين غيره في تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً، فقال: «وفي هذا الاتجاه تقزيم للدلالة الشعرية

من جهة وتحويل الفن إلى معرفة من جهة أخرى»[106]. وإذا كان الشطر الثاني من قولته يثير الجدل لما يكتنفه من غموض أو إيجاز غير دقيق لأننا نعتقد أن القول الشعري بنية لغوية معرفية جمالية، فإن الشطر الأول من قولته يقع من نفسي موقع اليقين. ولكن/ الرباعي لا يفرق بين نصرت عبدالرحمن، ود. علي البطل و د. إبراهيم عبدالرحمن و د. أحمد كمال زكي في تفسيرهم لشعرنا القديم، ويقرنهم جميعاً بقرن واحد. وفي هذا مقدار لا يخفى من عدم الدقة لأن اتجاه الباحث نفسه امتداد واضح لاتجاه د. أحمد كمال زكي، وقد أفاد منه إفادة واضحة، ولأن د. نصرت لم يقل بأُحادية التفسير بل اقترح أكثر من منهج للقراءة في كتابه الأول «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي».

فإذا تركت هذه الملاحظات وأشباهها، ونظرت في بحث د. الرباعي بدت لي فيه جملة أمور تتمايز أحياناً حتى ينتفي بيننا الخلاف، وتتداخل أحياناً أخرى حتى نتفارق ويحكمنا الخلف وتباين النظر. وقد وطّأ الباحث بهذه الأمور لدراسته، ووقعت من نفسه موقع اليقين، فراح يبني عليها، وهي ـ عند التحقيق ـ لا تثبت للنظر. ووقف ينظر في معاني الشعر، فاستشعر الظن في نفسه حقيقة، وغلبه هوى الجديد الغلاب، فغمضت عليه بعض المعاني فيما عرض له من نصوص. وليس البصر بمعاني شعرنا القديم بقريب إلا لمن عرك هذا الشعر وراضه.

يقول د. الرباعي: «لقد اتخذ هذا البحث ـ لذلك ـ من النظرة الأسطورية التي كان عليها الإنسان البدائي منطلقاً للكشف عن ماهية الصورة الجاهلية والمعنى الجاهلي ذلك لأن الديانة الوثنية التي كان عليها العصر الجاهلي كله فرضت هذه النظرة في تصورالإنسان الجاهلي للحياة والوجود»[107]. وكرر هذه القولة بطرق شتى في تضاعيف البحث وثناياه، فكأن هذا التكرار آية الغفلة في نفوسنا، وهو لا يريد لنا أن نغفل أو ننسى.

لقد سوّى د. الرباعي بين الإنسان البدائي والإنسان الجاهلي تسوية عين، فالبدائي هو الجاهلي عينه، وما يُقال في أحدهما مقول في الآخر ضرورة، وهو في ذلك لا يأتي ببدع، فقد رأينا غيره يقول ما قاله، ولكن أولئك لم يغالوا في استثمار هذه الفكرة كما فعل. فهل كان الإنسان الجاهلي إنساناً بدائياً حقاً؟

إن الحديث عن المراحل التاريخية الكبرى في حياة الإنسانية لا يصح أن يكون بمثل هذا اليسر الذي يقع في حدّ الارتجال، ويكشف عن خلط هذه المراحل بعضها ببعض خلطاً شنيعاً، وقد أشرت من قبل إلى إنكار هذا الخلط على قدر ما كانت تستدعي الحاجة، ولكنني الآن أحب أن أزيد الأمر جلاء.

منذ انفصال الإنسان عن الطبيعة وظهور الإنسان العاقل حتى ظهور الإسلام عدد لا يحصى من السنين. ولقد اكتشف الإنسان الأول النار ثم مضى في هذه السبيل لا يكفّ عن التطور ومحاولة فرض سيادته على العالم يدفعه إلى ذلك دفعاً الشوق إلى وجود أكمل وأبهى. فأين كانت الجزيرة العربية في هذا المدى السحيق من الدهور؟ ولندع جانباً من هذا فهو زمن لا نملك إلا أن نرجم فيه بالظن، ولكن ماذا عن هذه الجزيرة بعد أن عرف الإنسان التاريخ - وهي معرفة تدل على يقظة عميقة وشعور الإنسان بذاته -؟ إن التاريخ يحدثنا عن حضارات متلاحقة عرفتها هذه الجزيرة، وعن هجرات ضخمة كانت تخرج منها بين الوقت والوقت إلى بلاد أخرى. ولست أحب أن أقص أطرافاً من تاريخ هذه الجزيرة، فأنا لم أعقد البحث لمثل هذا المقصد. ولكنني أحب أن أحيل إلى د. نجيب محمد البهبيتي في الباب الأول من كتابه الممتاز «تاريخ الشعر العربي»[108] مكتفياً بأن أنقل عنه بعض الفقرات.

ينقل د. البهبيتي عن فيلبي في كتابه the Background Of Islam، يقول: «يقول فيلبي: إن مشاركة أهل بلاد العرب الجنوبية في بناء الحضارة الإنسانية أمر لا تكاد تمكن في وصفه المغالاة، وأقل من ذلك بكثير إمكان إنكاره وقد حسن بنا أن نذكر أن بلاد العرب لبثت على أقل تقدير طوال الألفي عام السابقة لظهور محمد، قوة من القوى العظمى على الأرض».
ويضيف د. البهبيتي إلى ما نقله قوله: فإن عرب شرق شبه الجزيرة، وأولى بنا أن نسميهم كذلك، كان لهم ملك منظم قديم، وحضارة عريقة تتصل الإشارات التاريخية إليها اتصالاً ثابتاً منذ فجر التاريخ، كما أن حضارة العرب في الشمال، في تدمر وثمود وبطرة، وتلك الإشارات الغامضة إلى نزول إبراهيم في مكة في غرب شبه الجزيرة العربية، واتخاذها دار هجرة له، ودار مقام لابنه، وبنائه مسجدها، كل هذه كانت مظاهر وأطواراً من

الحضارة تكمل البناء الشامخ الذي اشترك في بنائه أبناء شبه الجزيرة هذه».

ثم يقول:

«غير أن قيام شبه الجزيرة في حياة العالم القديم، بمثابة قوى كبرى كان قد أخذت تطرأ عليه تغييرات مهمة جسيمة، خلال خمسة القرون السابقة للإسلام».

وبعض هذه الخمسة القرون التي يذكرها د. البهبيتي لا كلها نتحدث عنه حين نتحدث عن الشعر الجاهلي وأهله، وأحسب أن حديثنا هذا يعوزه في كثير من الأحيان الحس التاريخي المرهف الدقيق. لقد غرقت الجزيرة في هذه الأثناء في دماء أبنائها، وطوفان من انقساماتهم القبلية التي بدأت تتقلص وتتلاشى رويداً رويداً حتى كانت موقعة «ذي قار» التي وحدت شمل العرب أو كادت، وانتصروا فيها على الفرس. وكانت تعبيراً حياً عن شعب بدأ يعي ذاته ويستشعر أنه ينتمي إلى أمه واحدة بدأت بشائر وحدتها تلوح في الشعر والحياة جميعاً. ولقد كان المجتمع الجاهلي مجتمع ذكورة، أي كان قد اجتاز مجتمع الأمومة منذ زمن. وكان مجتمعاً طبقياً، حل فيه الاقتصاد البضاعي محل الاقتصاد الطبيعي، وظهرت فيه النقود، وانتشر فيه الربا وكان طريقاً من طرق الاسترقاق، وظهرت فيه الملكية الفردية، وعرف تقسيم العمل، وراجت التجارة، وكان مجتمعاً قد اجتاز مرحلة العرّاف أو كاد، ودخل في مرحلة الشاعر والخطيب، وبدأ ينتج فناً لخدمة الحكام والطبقة المتنفذة، وينتج شعراً فردياً زاخراً بالأشواق الفردية وبكاء المصير الفردي حيناً وذا وظيفة اجتماعية حيناً آخر، وبدت الشخصية الفردية نامية في هذا المجتمع وفي شعره، وبدا كل شاعر فيه توّاقاً إلى لغة أصلية سحرية يتميز بها على الرغم مما يشترك فيه مع الآخرين. وكان التشرذم الديني فيه موازياً للتشرذم الاجتماعي، ومعبراً عنه أحياناً كثيرة، وكثرت فيه الأحلاف القبلية التي كانت استجابة عقلية لضرورات الحياة ولم تكن استجابة أسطورية لهذه المشكلات التي يضطرب فيها المجتمع. وهذه الملاحظات كلها تستحق الوقفة المتأنية والقول المبسوط لو كنا نريد التكثر أو كنا نكتب للشداة من طلاب المعرفة. فأية بدائية هذه التي يتحدث عنها المتحدثون، أو يكتب عنها الكاتبون لا يكبحون جماح القول، ولا يزمّونه

بزمام، دون حذر أو احتراس؟!

وتنجم في ذهن د. الرباعي فكرة أخرى مشتقة من الفكرة السابقة، فيرى أن نظرة الإنسان الجاهلي إلى العالم هي نظرة الإنسان البدائي عينها، أي هي نظرة أسطورية، ويغلو في إيمانه هذا، فلا يفرّق بين الشاعر وغيره من أهل الجاهلية، يقول: «ندرك أن عقلية القوم كانت تجسد العقلية البدائية نوعاً وإن ابتعدت عنها زماناً»[109]. ويبني هذا الرأي على قرينة تعضد فكرة البدائية هي إيمانهم بالسحر، وتعاملهم به، وتمثيلهم له» بممارسات مختلفة، منها التميمة على صدور أبنائهم والوشم على أذرعهم والنقش على مواعينهم[110].

حقاً لقد كانت مثل هذه الممارسات سلاحاً سحرياً في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء. ولكن هذه الممارسات لم تكن تمثل في المجتمع الجاهلي استراتيجية التعامل مع الحياة، بل كانت رواسب انحدرت إليه من الماضي على نحو ما انحدر مقدار أو مقادير من هذه الرواسب إلى عصرنا الحاضر. إن وجود السحر وما يمثله أو يشبهه لا يرتبط بالعقلية البدائية وحدها، بل يرتبط بشوق الإنسان ـ وهو شوق ممزوج بالرغبة والخوف معاً ـ إلى السيطرة على العالم. وحين كان العالم مملوءاً بالأسرار والطلاسم والرموز حاول الإنسان أن يفهمه ويبسط سيطرته عليه، ولم تكن معرفته التجريبية تمكنه من حل هذه الرموز وفك هذه الطلاسم وكشف هذه الأسرار، فلجأ إلى معرفة من نوع خاص هي «السحر». وقد مضى زمن «كان فيه الفن والعلم والفلسفات جميعاً كامنة في السحر»[111]. إن وظيفة السحر لا تختلف عن وظيفة العلم من حيث الرغبة في السيطرة على العالم، ومحاولة تفسيره، ولكنهما ـ أي السحر والعلم ـ يختلفان من حيث المنهج والوسيلة. «إن السحر في الخيال يقابل العمل في الواقع، والإنسان ـ من أول عهده ـ ساحر»[112]. وحين بدأ العلم يتقدم، ويكشف عن أسرار الكون الغامضة، أخذ السحر أوالإيمان بالقوى الخارقة يتراجع، ولكن العلم لم يبلغ حتى اليوم منتهاه، والإيمان بالقوى الخارقة لم يأفل بعد، لقد كشف العلم عن كثير من أسرار الكائنات في الكون، فلم نعد نعاملها معاملة سحرية، وفرت من تحت جناحي هذا الطائر المدهش الذي نسميه «المجهول»، ولكن أسراراً أخرى كثيرة لا تزال تتلفع بالغموض على الرغم مما حققه العصر من

إنجازات مذهلة في معرفة العالم الخارجي، وفي تحليل النفس البشرية. ولذا لا نزال نئمن بالأرواح وقدرتها الخارقة، وليس ما نعرفه عن شيوع علوم الروح والاحتفاء بها في بعض الجامعات إلا تعبيراً عن عجز العلم، وإيماناً بقوى غامضة تذكرنا بنار السحر القديم، وضوئها الغامر الذي ينهمر فوق الكائنات فتتراءى لنا دون أن تتجلى. لا تزال الأسئلة الكبرى المتصلة بالمصير الإنساني: من أين؟ وإلى أين؟ وكيف؟ ومتى؟ التي أرقت البشرية على امتداد جبل الزمن تؤرقها كما أرقها الأمس القريب والبعيد على حد سواء، ولا نزال نتداوى للشفاء من ألمها بالحديث عن قوة الغيب التي تنبىء عن وجودها دون أن تتجلى لنا . وآية هذا كله أن الإيمان بالغيب والقوى الخارقة - على اختلاف مظاهره - ليس وقفاً على العقلية البدائية إلّا إذا ذهب بنا الزعم إلى أن عقلية الإنسان المعاصر لا تزال بدائية. فإذا تركنا الواقع إلى الشعر كان الجواب أقرب وأيسر. فليس ما نراه في شعر أهل الجاهلية من رواسب سحرية أو أسطورية غريباً على طبيعة الفن لأن «هذا السحر الكامن في جذور الوجود الإنساني نفسه، والذي يولّد فينا إحساساً بالعجز ووعياً بالقوة، خوفاً من الطبيعة مع القدرة على السيطرة عليها، هو الجوهر الأصيل لكل فن»(113).

والحق أن د. الرباعي قد فهم الاتجاه الأسطوري في نقد الشعر فهماً شبيهاً بفهم د. أحمد كمال زكي حين رأى أن الصورة تمثل الذاتي والموضوعي أو الخاص والعام في آن(114)، ورأى أن الشعراء يوظفونها توظيفاً فنياً جديداً للكشف عن الراهن التاريخي الحي «ولم تكن هذه النماذج العليا المكررة عند أكثر الشعراء الجاهليين مجرد تراكم لصور موروثة تردد دونما تفاعل روحي داخلي معها، ولكنها كانت تشكل أرضية عامة تلامسها أرواح الشعراء فتدعهم إلى أن يدوروا حولها حاملين رؤاهم الذاتية وتفسيراتهم الخاصة لمشكلاتهم الجديدة»(115). وواضح أن هذا الفهم يقع على ضفاف الواقعية أو قريباً جداً منها. أو لنقل: إنه أقرب إليها منه إلى اتجاه د. علي البطل. ونراه أحياناً أخرى يقترب من د. مصطفى ناصف حين يتحدث عن الدلالات العتيقة للكلمات أو عن الرموز كما فعل حين عرض بالتفسير لنص لأبي داود في وصف الفرس(116) بيد أننا لابد أن نحترس ونقيّد العبارة، فنشير إلى فرق جوهري بين الاثنين، فالدكتور ناصف يرى الشاعر

الجاهلي صانع أسطورة، أما د. الرباعي فيراه متكئاً في أسطورته على النماذج العليا.

ويزداد د. الرباعي بعداً عن اتجاه د. البطل وأضرابه من الأسطوريين حين ينظر في مقدمتي قصيدتين إحداهما لامرىء القيس والأخرى لضابىء البرجمي، فيقول:

«أما مقدمة أمرى[*3] القيس فقد أظهرت لنا توحد الشاعر بقبيلته (ماوية رمز للقبيلة كما أرى) لكنها على غير وفاق»[117] و«لقد بدا في مقدمة البرجمي أن الرجل كان يواجه عند ليلى (وهي رمز القبيلة هنا كما أرى) تحدياً عنيفاً....»[118].

إن الحديث عن رمزية النساء في شعرنا القديم، وارتباط هذه الرمزية بالتاريخ هو حديث قديم لا علاقة له بالاتجاه الأسطوري في تفسير الشعر، فقد نص عليه الباحثون منذ عقود، واستثمره الدارسون، ولعل كاتب هذه السطور واحد منهم[119]. وقد كانت الأمانة العلمية تقتضي النص على سبق الآخرين إلى هذا التفسير بدلاً من النص على ما يوحي بنقيض الحقيقة.

ويذهب د. الرباعي بعدئذ إلى الخوض في مسألة أخرى تتصل ـ في رأيه ـ بالنظرة الأسطورية البدائية، هي مسألة «غزارة الشعر الجاهلي»، ويبدي فيها رأياً لا يختلف عن آرائه السابقة، يقول: « ... هو أن طبيعة ذلك العصر كانت طبيعة شعرية بصفة عامةلأنها كانت ذات نظرة أسطورية، فالشاعر الجاهلي الذي كان، وهو ينظم القصيدة، كالنقاش والعابد والساحر، يواجه قدره، ويعيد إلى نفسه الثقة في أن يمتلك الكون بالنظام التصوري الخاص الذي يحدثه في قصيدته»[120]. إن هذا التعليل يثير أكثر من قضية واحدة، وأولى هذه القضايا: هل يختلف الشاعر المعاصر عن سلفه في هذا الأمر؟ أليس الفن حيازة جمالية للعالم، وتفسيراً فنياً له؟ ألا يبدي الشاعر موقفه ـ أي رغبته وإرادته وأحلامه ـ في هذا الشعر؟ ألا يحاول أن يعيد بناء الكون وفق تصوره الخاص

ومن هذه القضايا: إذا كانت النظرة الأسطورية هي السبب في غزارة الشعر، فَلِمَ كان في القبائل المضرية أكثر منه في القبائل القحطانية على نحو ما ينص ابن سلام في طبقاته؟ ولِمَ كان نصيب مكة منه دون نصيب

يثرب؟ ولم ازدهر ازدهاراً عظيماً في نجد حتى صح في رأي الباحثين أن تكون عاصمة الشعر الجاهلي دون غيرها من بلاد العرب؟ ثم لماذا كثر في مكة بعد الإسلام؟ وإذا صح أن الفنون عامة ـ لا الشعر وحده ـ ترتبط بهذه النظرة الأسطورية فَلِمَ لم تزدهر الفنون الأخرى كالرسم والتصوير والنحت في بلاد العرب عامة وفي المجتمعات المستقرة خاصة كمكة ويثرب والطائف؟ وحقاً لقد كان الشعر غزيراً في الجاهلية، ولكن هذه الغزارة لا تعلل بالنظرة الأسطورية وحدها إن لم يكن ثمة مناص من ذكرها، فالنظرة الأسطورية إلى العالم لم تزل تجري في عروق الإنسان المعاصر، وستبقى ما بقي هنالك مجهول لا تمكن السيطرة عليه بالمعرفة. ولعل الأولى ـ في ظني ـ أن ندقق في هذا الشعر ونعلّله بالموهبة التي قسمها الله بين عباده، وبالظروف التاريخية التي رشحت لظهوره وغزارته وتنوعه. ولو فعلنا ذلك لهدانا النظر إلى علل أخرى، فجمهرة هذا الشعر تتصل بظروف الحياة الجاهلية اتصالاً وثيقاً ولذا ذهبت السياسة والخصومات القبلية وما اتصل بها من الفروسية بأطراف واسعة من هذا الشعر، وقد قادت هذه الملاحظة د. البهبيتي إلى ظن لا يخلو من مبالغة، فذهب إلى أن ما وصل إلينا من شعر أهل الجاهلية لم يكد يجاوز ما اتصل بهذه السياسة وتلك الخصومات[121]. وذهبت الحياة الاقتصادية بنصيب وافر منه، فازدهرت قصيدة المدح في أواخر العصر ازدهاراً يلفت النظر على خلاف ما كانت عليه في أوائله[122]. وذهبت الحالة الاجتماعية بشطر منه كشعر الصعاليك، والحديث قياس. ولقد يكون من المستعصي على الفهم أن نعلل كثرة مراثي الخنساء، واعتذاريات النابغة، وغزل الأعشى اللاهي بالجوراي والقيان، بالنظرة الأسطورية إلى الحياة، ونحن نعرف من ظروف هؤلاء الشعراء الذين أمثّل بهم ومن ظروف غيرهم ما نعرف. فإذا قيل لنا ـ وهو قول وجيه ـ إن النظرة الأسطورية تتصل بموهبة الخلق الفني لا بتجلياته المتحققة في القصائد. قلت: هذا قول لا يتقدم بنا خطوة واحدة نحو التعليل، فكيف نفسر غزارة الشعر العربي هذه الأيام في أقطار دون أخرى؟ بماذا نفسر غزارته في بلاد الشام، وفي اليمن، وأنا هنا لا أفرق بين شعر شعبي وآخر رسمي، فالذي يعرف اليمنيين عن كثب يقع في نفسه أن الشعر لا يكاد يستعصي على أحد منهم؟ وبماذا نفسر غزارته في العصور العربية المتعاقبة؟

والذي أريد أن أخلص إليه هو أن تفسير غزارة الشعر بالنظرة الأسطورية إلى العالم هو تفسير قاصر، لأنه لا يختلف كثيراً ـ ما دمنا اتفقنا على استمرار النظرة الأسطورية في الحياة ـ عن تفسيره بوجود الإنسان نفسه.

ولقد أعرف أن توافر الأسباب التي ترشح لظهور ضرب من الفن لا يلزم عنه ضرورة ـ كما يقول أهل المنطق ـ ظهوره. ولكن القضية تظل معلقة تحتاج إلى تعليل وتفسير. ولقد نظر نقادنا القدماء في هذا الشعر، وحاولوا تعليله غزارة وندرة، وتعليل تفوق شاعر ما بضرب دون غيره من الشعر، بأسباب نفسية واجتماعية وسياسية، ونمّى ملاحظاتهم كثير من الرواد في الثلثين الأولين من هذا القرن، وكان تعليلهم ـ في ظني ـ أقرب إلى الصواب مما يلغو به بعضنا هذه الأيام.

وعرض د. الرباعي لديانة الجاهليين في محاولة منه لبناء بحثه بناء منطقياً محكماً، وبدا له أنه قد سلك الجدد وأمِنَ العثار، فإذا هو في العثار عينه لا يعرف كيف يطويه، قال: «لأن الديانة الوثنية التي كان عليها العصر الجاهلي كله فرضت هذه النظرة في تصوّر الإنسان الجاهلي للحياة والوجود»[123]. وكرر الحديث عن هذه الوثنية التي فشت في الناس حتى استغرقتهم، فكان عليها العصر الجاهلي كله على حد تعبيره. هل مضى زمن التدقيق والتمحيص حقاً؟ هذا كلام تغشاه ظلمات بعضها فوق بعض فيغيب في لجة الظلمة الحس التاريخي، والواقع التاريخي معاً، ولا يبقى لنا سوى تصور شعبي مسرف في تبسيطه للحياة الروحية الجاهلية. ولم يكن المجتمع الجاهلي وثنياً خالصاً للوثنية كما ظن الأستاذ الفاضل، ولا كانت وثنيته ـ إن كان وثنياً حقاً ـ كوثنية اليونان القدماء. لقد كانت الحياة الدينية الجاهلية ـ كما يظهر بجلاء في القرآن الكريم ـ ذات تصورات شتى، وكان من أهل الجاهلية اليهود والنصارى والحنفاء والصابئة والدهريون والمجوس والذين اتخذوا أولياء أو شفعاء من دون الله ليقربوهم إلى الله زلفى. ولقد وصف القرآن الكريم ديانة كثير من أهل الجاهلية وصفاً دقيقاً محكماً حين نعتها «بالشرك» وسمّى أتباعها «مشركين». فليست تمثل هذه الأصنام والأوثان مجتمعة أو منفردة «الله»، بل هم يتخذونها زلفى يتقربون بها إليه. ويتكرر النص على هذه الفكرة في الآيات الكريمة: «**وَلَئِنْ سَأَلْتَهمْ مَنْ خَلَقَ السمَوَاتِ والأَرْضَ وسَخَّرَ الشمْسَ والقَمَرَ لَيَقُوْلَنَّ الله فَأَنى**

يُؤْفَكُون»[124] . «**وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ نَزّلَ مِنْ السمَاءِ ماءً فأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ مِنْ بَعْدِ مَوْتِهَا لَيَقُوْلَن الله قُلْ الْحَمَدُ بَلْ أَكْثَرَهُمْ لا يَعْقِلُوْن»**[125] «**وَلَئِنْ سَأَلْتَهمْ مَنْ خَلَقَ السمَوَاتِ والأَرْضَ لَيَقُوْلَن ا قُلْ أَفَرَأَيْتُمْ ما تَدعُوْن مِنْ دُوْنِ الله»**[126] .

ولم يكن هؤلاء الشفعاء وقفاً على الأصنام وما ترمز إليه، بل كان بعضهم من الجن. ويتكرر الحديث عن الشرك والمشركين تكراراً يلفت النظر في سورة الأنعام التي تكاد تخلص لنقد عقائد المشركين. ولقد نقل د . مصطفى الشورى عن أبي القاسم صاعد الأندلسي في «طبقات الأمم» ما يؤكد فكرة الشرك وينفي سواها، فذكر أن عبادتهم للأوثان والأصنام كانت «ضرباً من التدين بدين الصابئة في تعظيم الكواكب والأصنام الممثلة بها الهياكل، لا على ما يعتقده الجهّال بديانات الأمم وآراء الفرق من أن الأوثان هي الخالقة للعالم»[127] .

وفي هذا كله الدليل على أن الوثنية ـ إن كان لابد من هذا الوصف ـ في أواخر العصر الجاهلي قد اعتراها قدر غير يسير من التبدل والتغير، فتغيرت صورتها القديمة، أو القديمة جداً التي يتحدث عنها الأستاذ الفاضل، وهذا هو ما عنيته بغيبة الحس التاريخي عن التصور الذي قدّمه للديانة الجاهلية. لقد كانت المرحلة الجاهلية التي سبقت ظهور الإسلام ـ على اختلاف ديانات أصحابها ـ مرحلة مأزومة، مرحلة قلق روحي وقلق أخلاقي واجتماعي واقتصادي وسياسي، كانت الأزمة شاملة، وكان المجتمع يحسها ويستشعرها، ويعيها بعض الوعي، ولذلك كان يتجه صوب التغيير للخلاص منها. ولم تكن الحياة الجاهلية في هذه المرحلة قادرة على تلبية التطلعات الميتافيزيقية التي شهدتها، ونشأ بين ظهرانيها ظواهر تعبر عن عجز الشرك وغيره عن الإجابة على أسئلة ملحة يتصل بعضها بقيم نبيلة، ويتصل بعضها بمفاهيم تجريدية. فقد كانت الأشهر الحُرم مثلاً تعبيراً عن الإرهاق الذي سببته الحروب والغزوات وملاذاً من هذه الحروب، وكان حلف «الفضول» في مكة تعبيراً صريحاً عن الإيمان بقيم الخير، وكذا دار الندوة في مكة وظواهر أخرى كثيرة سوى ما ذكرت ويضوع شذى الخير وعبير القلق من شعر كثير من هؤلاء الشعراء الجاهليين. بل إن روايات كثيرة تتناثر في كتب التاريخ الأدبي تبين أن هؤلاء الجاهليين قد أخذوا يشككون في جدوى هذه الأوثان والأصنام على نحو ما نعرف من أمر ذلك الرجل الذي صنع إلهاً من

التمر فلما جاع أكله. أو ما نعرف من خبر امرىء القيس ـ فيما نقله ابن الكلبي في الأصنام ـ حين قُتِلَ والده، فأراد الثأر من قاتليه فحتى «ذا الخلصة»، واستقسم بالأزلام، فخرج السهم ينهاه عن ذلك، فقال:

لو كنتَ يا ذا الخَلَصِ الموتُورا

مثلي وكان شَيْخُكَ المقبورا

لم تَنْهَ عن قتلِ العُداةِ زُورا

وقد قال رجل من بني مالك:

أَتَيْنا إلى سَعدٍ ليجمعَ شَمْلَنَا
فَشَتَّتَنَا سعدُ، فلا نحنُ من سَعَدِ

وهل سعدُ إلّا صخرة بِتَنُوفةٍ
مِنَ الأرضِ لا يُدعى لغيٍّ ولا رُشدِ

وأنا أعرف أن الحديث عن المجتمع الجاهلي قبيل الإسلام حديث تترامى أطرافه، فليس يصح أن نوجز فيه القول على هذا النحو، ولكنني أعرف أيضاً أنه لا يصح ـ بحال ـ أن نقرّر أحكاماً قاطعة حوله قادت إليها النظرة العجلى غير التاريخية في بنية هذا المجتمع وأحواله، وتناقلتها بعض الكتب المدرسية، فإذا نحن نتوهم أنه مجتمع وثني عري عن التفكير والقلق، وكفّ عن الأسئلة الكبرى في حياة الإنسان. ولو كان هذا المجتمع كما تصوّره تلك النظرة العجول لما استطاع أن يتقبل بهذه السرعة المدهشة هذه الكنوز من القيم الدينية السامية النبيلة التي جاء بها الإسلام، فكان تلبية مركّبة لحاجات مجتمع الجزيرة العربية والمجتمعات الأخرى على المستويين الروحي والاجتماعي، وحوى بُعدين اثنين هما: البعد التاريخي الاجتماعي والبعد الميتافيزيقي، وارتقى بالوعي البشري إلى المفاهيم المجردة.

وحين شرع د. الرباعي يطبق مقدماته النظرية على نصوص من شعر أهل الجاهلية أعجلته الرغبة في الوصول إلى ما قدر، ففهم معاني الشعر فهماً لا يخلو من خطأ صريح أو التواء مقصود أو انحراف سافر، حدث ذلك في مواطن جمة ـ على قلة ما استشهد به ـ لا في موطن واحد.

قال: «وهناك مقارنة أساسها الاستعارة بين الثوب والظلال وبين حوافر الخيل ومطارق الحداد في قول الحارث بن حلّزة:

حـتــى إذا الــنــفــعَ الـظـبــاءُ بــأطــ

ــرافِ الـظـلالِ وَقِـلـنَ فـي الـكُـنْـسِ

أنمـــــي إلـــــى حَـــــرفٍ مُـــذكـــرةٍ

تـطـأُ الحـصـى بمـواقـعٍ خُـنْـسِ(*3)(128)

ولست أدري كيف انْبَهم عليه المعنى وغَمُضَ حتى خرج فيه إلى صريح الغلط؟ ليس في الشعر الجاهلي معنى أبين من هذا وأوضح، فقد درج الشعراء الجاهليون على رحيل إبلهم في الهاجرة، وتصوير حدتها ونشاطها، فإذا هو يقلب الناقة خيلاً!!.

وأنشد أبياتاً من أصمعية لضابىء البرجمي يحكي فيها قصة الثور الوحشي، ويصوره في مبيته تحت شجرة الأرطى، منها هذا البيت:

فـبـاتَ إلـى أرطـاة حِـقْـفٍ تَـلـفـهُ

شَـآمـيـةٌ تـذري الجُـمـانَ المُـفـصـلا

ثم قال يتحدث عن هذا الثور: «إنه يتأذى من المطر لكنه في الوقت نفسه يلتفت إلى ناتج هذا المطر في الأرض فلولاه ما كانت الأرطاة ذات النور الجماني المفصل»(129). وليست المشكلة في فهم معاني الشعر فهماً مغلوطاً أو منحرفاً، بل فيما يجر إليه هذا الفهم، وفيما ينبني عليه من أمر التفسير الأسطوري. ويعرف قراء الشعر الجاهلي أن هذا المعنى الذي يذكره الشاعر يتكرر في قصة الثور الوحشي، فالجمان المفصل ليس زهر الأرطاة، ولا علاقة له بها، ولكنه حب الغمام ـ أو ما يعرف بالبرَد ـ الذي تحصب الريح الشآمية الثور به، على نحو ما قاله النابغة في تصوير مثل هذا الموقف:

أَسـرَتْ عـلـيـهِ مـن الجـوزاءِ ساريـةٌ

تزجى الشـمـالُ عليهِ جامـدَ البَـرَدِ

هذا تمثيل لفهم الشعر في هذا البحث لا حصر.

وقريب من الخطأ في فهم الشعر بل موصول به ما نراه في حديثه عن هذا الثور، يقول: «في هذين النموذجين عناصر مشتركة، فالثور يدخل ليلاً قطعة من الرمل عريضة...»(130). ويعرف قراء هذا الشعر أن الثور لا يدخل ليلاً قطعة من الرمل، بل يكون فيها نهاراً حتى إذا دخل عليه المساء حاملاً تحت جناحيه الريح والمطر فزع إلى هذه الأرطاة يحتمي بها من عدوان

الطبيعة.

ويربط د. الرباعي بين قصة الثور ونظرية مولر الشمسية الفصلية التي يتحدث فيها عن شروق الشمس وانتصار الربيع على الشتاء... وقد غاب عن د. الرباعي أن أحداث هذه القصة لا تقع في الربيع ألبتة بل تقع في الشتاء البارد القارس.

وأحسب أن ما قدمت من أمر هذا البحث قد جاوز ما كنت أقدّره له، ولعل الذي ساق الحديث وفرّقه هو كثرة القضايا التي أثارها البحث نفسه وهي قضايا تلقاها مفرّقة ومجتمعة في جميع الدراسات التي حاولت أن تفسر الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً لا في هذا البحث وحده. ويبقى بعد هذا كله أن أسأل: أين التفسير الأسطوري في بحث د. الرباعي؟

لقد سبقت الإشارة إلى أن حديثه عن رمزية أسماء النساء في النصوص التي عرض لها ليس من التفسير الأسطوري من قريب أو بعيد، وأود أن أضيف أن حديثه عن الأطلال لا علاقة له بهذا التفسير أيضاً، فهو يخلص فيه إلى العمل الإنساني والتاريخ، وأين التفسير الأسطوري من التاريخ؟ وهو في حديثه عن «قدار ثمود» إنما يتحدث عن نموذج ثقافي تأصل في ذاكرة المجتمع، لا عن صورة أولية منبثقة من كهف اللاشعور الجمعي السحيق. أغلب الظن أن للدكتور/ الرباعي تصوراً خاصاً للتفسير الأسطوري أومأ إليه غير مرة، ولكن إيماءته كانت تضيع كل مرة في ضوضاء الزحام الأسطوري.

صوت الملقّن!

لقد علت موجة النقد الأسطوري، وصاح بالدارسين صائح التجريب والمغامرة، وبدت الحداثة مطية ذلولاً، فتدفق الباحثون، ذا زاد، وغير مزود، كلهم يريد أن يصيب حظاً من هذه البدعة الجديدة. لقد كَثُرَ الزحام وعلا اللغط، واختلطت الأصوات حتى غدا تمييز صوت من صوت - إن كان هنالك ما يستحق هذا العناء - مطلباً عزيز المنال، ولكن، لابُد مما ليس منه بُد.

وكتب، هذه المرة، الدكتور مصطفى الشورى بحثاً سمّاه الشعر الجاهلي «تفسير أسطوري»[131]. لقد أراد - كما هو واضح من العنوان - أن يحمل

حملاً ثقيلاً على مطية هزيل. وإذا كان السابقون يقيدون عنواناتهم بعض التقييد فإن د. الشورى قد أطلق القول لا يقيده بقيد، ولا يشدّه بعقال. إنه يريد أن يفسر الشعر الجاهلي كله تفسيراً أسطورياً، لا يُبْقِي ولا يذر طرفاً من هذا الشعر في نجوة من نار الأساطير المقدسة، أو لا يريد أن يُبْقِي أو يَذَر. ولكننا ـ فيما يبدو ـ نستوعر ونأخذ الأمر مأخذ الجِد، وما الأمر في رأي أصحابه بالوعر ولا الصعب المرتقى!! فلم يرد الأستاذ الفاضل دراسة هذا الشعر، قضه وقضيضه، ولكنه أراد أن يروز نفسه شوطاً أو شوطين، فجرى طلقاً في هذه الحلبة الموطأة الأكناف، فإذا هو يقفو الدارسين، ويقص أثرهم خطوة خطوة لا يخرم واحدة من هذه الخُطى ولا يزيد عليها واحدة!!

لقد جعل الأستاذ الفاضل كتابه في بابين، وقف الأول منهما على ما سمّاه «قضايا عامة» فأتهم وأنجد حيث اتهم الباحثون منذ زمن وأنجدوا، ولم ينتقر لنفسه نجعة بل كان في الجفلى، فإذا هو يكرر أطرافاً واسعة من هذه القضايا التي درج الباحثون على تسجيلها، كمفهوم الجاهلية، وقضية الوضع والانتحال، وأساطير الجاهليين. وقد ذهب هذا الباب بثلثي الكتاب، فوقر في نفسي أن الكتاب إنما كتب للطلبة والشداة لا للباحثين. ووقف الباب الثاني من الكتاب على ما سماه «دراسات تطبيقية»، وفعل في هذا الباب ما فعل في الباب الأول، فمضى يتتبع مساقط الغيث ومنابت الكلأ في دراسات الدارسين، لا يجاوزهم ولا يقصّر دونهم، فاجتمع له ما اجتمع لغيره من الحديث عن الظعائن والناقة والثور والبقرة والحمار والخيل. لقد دخل الكرم في موسم الجني والقطاف، فليجمع منه ما لذّ له وطاب، ثمر طيب ـ أو هكذا ظن ـ لم يغرم فيه ما لاص ولا مشقة. وليست تخطىء العين ولا الأذن ما في كلام د. الشورى من الشعور بالطمأنينة العميقة ونشوة الرضا المستطاب.

ولست أريد أن أطوي الحديث أو أنشره حول كل ما في هذا الكتاب خشية التكرار الذي لا مناص من بعضه فيما يبدو، فإذا اجتزأت الكلام وطويته ففراراً من هذا التكرار، وإذا بسطته واستزدت منه فرغبة في توضيح أمر لم تلح الحاجة على توضيحه من قبل. ولا تثريب عليّ إذن ـ والحال على ما صورت ـ أن أنتقر فأقف على عدد يسير من آراء الأستاذ

الفاضل هي أهم الآراء وأضرب عن آرائه الباقية صفحاً.

لقد شهدت حياتنا الأدبية والنقدية المعاصرةحضوراً أسطورياً كاد يخطف الأبصار والأفئدة جميعاً منذ بدأ جيل الشعراء الرواد كالسياب وغيره يبعثون آلهة الشعوب القديمة من مراقدها، فاكتظ النص الشعري العربي بهؤلاء الأرباب، وغدا الحديث عنهم وعما يتصل بهم من أساطير بوابة النقد ومفتاحها الذهبي لكل من يريد أن يدخل هذا العالم الشعري المسحور للدرس أو الفرجة لا فرق. ولم تكن أسباب هذا الاتجاه أسباباً فنية صرفاً، بل كانت أسباباً سياسية خاصة وأسباباً حضارية عامة على نحو ما يعرف الدارسون. ولسنا بصدد الحديث عن هذا الشعر، بل نحن بصدد ما أثاره من معارف أسطورية في حياتنا الثقافية عامة والنقدية خاصة، فقد غدا الحديث عن أساطير الشعوب دُرجة بيننا، ولكنها دُرجة فيها من الفتنة والسحر والغموض وعبق الماضي السحيق ما لا يقوى على مقاومته ذو فضول. وتداخلت في أذهاننا ـ أكاد أقول تقوضت وانتفت ـ الحدود بين المعارف العامة الميسورة القريبة التناول وبين المعرفة الخاصة القائمة على التدقيق والتمحيص، وأصبح ارتجال الأحكام أيسر من الصبر على مشقتها، وكثر بيننا حاطبو الليالي. وليس هذا خروجاً عن البحث أو تزيداً في القول، بل هو من صميم ما نحن فيه إذا أردنا أن نرد الأمور إلى أصولها. لقد انتفع د. الشورى، كما انتفعنا جميعاً، بهذه الموجة الأسطورية التي سالت في ثقافتنا العامة، فوقع في وهمه أن العرب كالإغريق سواء بسواء في تصورهم الأسطوري، فإذا هو يقرّر أن هؤلاء العرب «لم يكن ينقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق»[132]. ويسوق شاهداً على رأيه، فيرى أن البنطور عند الإغريق ـ وهو حيوان خرافي نصفه الأسفل عجل ونصفه الأعلى نصف رجل وله أنياب كأنياب الأسد ـ هو كالغول عند العرب.

وأخشى ألّا أكون مخطئاً إذا قلت: هذا كلام لا ينقصه إلا الصواب، فالخطأ يأخذ بنواصيه، ويتخطفه أصلاً وفرعاً، فليس صحيحاً ـ وهذا هو الفرع ـ أن البنطور لدى الإغريق يشبه الغول عند العرب. وقد كتب الدكتور عبدالملك مرتاض فصلاً طريفاً عن الغول في كتابه «الميثولوجيا عند العرب» جمع فيه مادته من الشعر القديم وكتب التفسير وكتب التاريخ الأدبي والثقافة العامة، وعلى تفاوت الأقوال واختلاف الآراء في الغول لا نجد قولاً أو رأياً

يجعلها شبيهة من حيث الهيئة أو سواها بالبنطور. يقول د. مرتاض: «ووظيفة هذه الغيلان أن تقطن الغَول (بفتح الغين) أي البيداء والفيافي، ثم تخرج على السفر إذا كانوا وحدانا، فتراها تكلف بعبث عقل أحدهم حتى تفسده إفساداً، وتخبله خبالاً، فيمسي مدخولاً»[133]. يثم يردف قالاً: «والغول لا تخرج على الناس إذا كانوا زرافات لأنها تتهيب الجماعة وتتحاشاها، وإنما تخرج عليهم إذا كانوا وحداناً كما أسلفنا القال. وهي لا تخرج من أجل ذلك في سوق عامرة، ولا في مدينة آهلة، ولا طريق معمور، ولا مكان مطروق، وإنما تلزم الأمكنة البعيدة، والأودية العميقة، والفيافي القفر فتقيم بها. ولا تترصد فيها إلا من توسمت فيه الفرق، وفي نفسه الخور، واطمأنت إلى أنه منفرد غرير. وهنالك تعبث به شر عبث، فالقفار إذن هي مثواها، ولذلك قالوا «شيطان الحماطة، وغول القفرة، وجان العشرة».

«وتتصور الغول غالباً في صور بشعة مرعبة لرائيها، فهي قد تكون، كما ترد في الحكايات الشعبية والأساطير المروية، ذات رؤوس سبعة، وهي عملاقة في قامتها تتغذى بلحم البشر، وتهوى سفك الدماء، وتلتذ بالاعتداء على الأرواح، كما لا تتورع الغيلان في اختطاف الفتيات الجميلات ليالي أعراسهن، وتقبض عليهن في أعماق الآبار حيث لا تعيدهن إلى أهليهن أبداً.

ولا شيء أسهل لدى الغول ولا ألزم لسلوكها من أن تستحيل إلى أي صورة شاءت، وفي أي لون أرادت، وفي أي هيئة رغبت، بل في أي جسم أحبت، فقد تكون ذات رؤوس، أو ذات أرجل، أو ذات أوجه، أو ذات أيدٍ كثيرة دون أن يكون ذلك مستنكراً لديها أو مستصعباً عليها، وقد تستطيع أن تستحيل إلى أجمل فتاة وأبهرها حسناً. ولكن الشيء الوحيد الذي لا تقدر عليه الغول، ولا تستطيع التخلص من شره أبداً، أنها لابد أن تحتفظ برجلي حمار»[134]. ونضيف أو برجلي عنز على ما ورد في الشعر.

وإنما أسرفت في النقل عن د. مرتاض كيلا أترك مجالاً لوسوسة النفس في أمر العلاقة أو الشبه بين البنطور والغول. وقد زعم بعض العرب أنه لقي الغول وقتلها على نحو ما يروي صاحب الأغاني في أخبار الشاعر الصعلوك «تأبط شراً». وقيل في أمر الغول والسعلاة أقوال أخرى لا مجال لسردها ههنا، ولكنها جميعاً لا تظهر أي شبه في الهيئة أو الوظيفة بين

البنطور والغول.

وليس صحيحاً مرة أخرى - وهذا هو الأصل - أن العرب لم يكن ينقصهم شيء مما حفلت به أساطير الإغريق. فقد كان للإغريق منظومة أسطورية متكاملة تشمل الحياة والموت جميعاً، وتتخذ الآلهة فيها مراتب محددة، وكان يتربع على عرش هذه المنظومة رب الأرباب زيوس. ولم يكن للعرب مثل هذه المنظومة ولا ما يشبهها إذا استثنينا هذا الثالوث الذي عرفه عرب الجنوب (القمر، الشمس، الزهرة)، وهو ثالوث لا يصح أن نقارنه بحال بالمنظومة الإغريقية المركبة. وجل ما كان لدى العرب الجاهليين آلهة مبعثرة لا تقوم بينها صلات، ولا تنشب بينها حروب، ولا تكشف عن تفكير أسطوري متماسك أو شامل.

«ليس لأساطير العرب حظ من وضاءة الفن وإشراق الحياة، وليس فيها ما في أساطير اليونان والرومان من الخيال الخصب والعذوبة الشعرية التي تتفجر منها الفلسفة الناعمة» كما لاحظ د. محمد عصفور في حديثه عن أبي القاسم الشابي[135]. ولم يكن الباعث لتلك الأوثان في نفوس العرب «التشخيص»، أما أساطير اليونان فكانت آراء شعرية يتعانق فيها الفكر والخيال، فكل إلهة رمز لفكر أو عاطفة أو قوة من قوات الوجود، وكل أسطورة صورة شائقة من صور الشعر، كما يقول أبو القاسم الشابي نفسه في كتابه «الخيال الشعري عند العرب»[136].

ويكرر د. الشورى كلام د. الرباعي دون عزو، وما أكثر ما يفعل ذلك على نحو ما نرى في ص 97 و 98 و101 وسواها، فقد نقل عن د.المطلبي و د.نصرت و د.أحمد كمال زكي دون عزو أيضاً! ويقرر «إن عقلية الجاهلية كانت تجسد العقلية البدائية نوعاً، وإن ابتعدت عنها زماناً» ولا نريد أن نعيد القول ههنا في هذه القضية التي وقفنا عليها فيما سلف. ولكنه لا يلبث أن يضيف نقلاً عن صاحب الروض الأنف أن عمرو بن لُحَي كان حاكماً كاهناً، وقد جعلته العرب ربّاً لا يبتدع لهم بدعة إلا اتخذوها شرعة. «ويقال إنه أول من غير دين إسماعيل، فنصب الأوثان التي استوردها من الشام، ووضعها في مكة، ومن ثم انتشرت عبادة الأصنام في جزيرة العرب[137].

ولا أدري كيف غاب عن الأستاذ الفاضل أن هذا الكلام يكرّ على ما قبله

ويبطله، فإذا صح هذا الكلام ـ وهو صحيح فيما ترويه لنا المصادر ـ اقتضى أن العرب كانوا على التوحيد زمناً طويلاً، ثم شابت التوحيد شوائب فانتهى إلى الشرك ـ وهذا ما يقوله أصحاب النظرية الفطرية في نشأة الأديان[138] ـ واقتضى أيضاً أن العقلية العربية قد نضجت وتطورت وارتقى وعيها إلى التعبير عن المفاهيم المجردة كمفهوم التوحيد وما يرتبط به من مفاهيم. فكيف يصح إذن أن نصف هذه العقلية التي ارتقت إلى مستوى الفكر التجريدي بأنها عقلية بدائية؟! تُرى هل أدى الشرك الطارىء على التوحيد إلى نكوص عقلي وروحي، فإذا القوم بدائيون تماماً؟ إن مثل هذا الظن لا يخلو من طمأنينة كاذبة. ويمضي الأستاذ الفاضل يحطب على غير هدى، فيحزم الأمور على تباينها كما يحزم السَّلَم، تحدوه رغبة صادقة في الكشف والتجديد، ويقعد به دون ما يريد عجز ملول عن الصبر والتأني، فإذا هو يقرر أن الشعراء كانوا كهاناً، وأن هؤلاء الكهان الشعراء أصبحوا فرساناً ليحرروا بفروسيتهم أنفسهم من قيود الكهانة، وأن الأسجاع هي المادة الأولية للشعر[139]!! أخلاط من القول لا يجمعها إلا أنها تمكّنت في جمل صحيحة النحو الإملاء. يقول: «ولهذا نحن لا نستطيع ـ ونحن ندرس شعر شعراء كانوا كُهاناً ـ إلا أن نربط شعرهم بعقيدتهم الدينية»[140]. لقد جاوز حد الإفراط فيما أظن وأعرف، فهل حقاً كان شعراء الجاهلية كهاناً؟ إننا إذا استثنينا قلة قليلة جداً منهم كعامر بن الطفيل وعمرو بن الشريد اللذين يُقال إنهما كانا يتكهّنان لم نجد شاعراً يتكهّن، ولكننا نجد بعضهم يتحنّف، وبعضهم يسفر لقومه في الخصومات، وبعضهم سيّداً لقومه، وسوى ذلك من صفات تدل على رجاحة العقل، وسداد التفكير، وقوة المنطق.

ثم ألست ترى أن هذا الكلام موصول ـ من جهة ما ـ بكلام مرجليوث عن الشعر الجاهلي؟ أو قل هو الوجه المقابل له إذا شئت الدقة، فقد رأى مرجليوث أن الشعر الذي عرفه العرب في الجاهلية لم يكن، وفقاً لقانون مجرى التطور الأدبي، إلا أسجاع الكهان، وأنه لا علاقة له بهذا الشعر الذي نحتفل به اليوم، ونسميه شعراً جاهلياً.

ثم يقول:

«وكان الكاهن كذلك يتكلم بكلام غامض مسجوع يؤثر في السامعين فيحملهم على الانتباه والإصغاء. والمتأمل في الصياغة الشعرية عند الجاهلين

يرى بوضوح أن الأسجاع ليست إلا مادة أولية لها، أو هي الأصل في التعبير الشعري بوجه عام. ولهذا كانت لفظة شعر لها من الشمولية ما جعل العرب الأوائل يميزون بين السجع المنظم والشعر المنظوم»[141].

وهذا كلام لا يخلو من البلبلة والغموض، كما أنه لايبرأ من الغلط. فقد ظلت القدرات غير العادية ترتبط في نظر الإنسان القديم بالغيب ـ على اختلاف صور هذا الغيب وأسمائه ـ لا فرق في ذلك بين سحر وشعر وكهانة. ولكن ذلك لا يعني أن الشاعر كان كاهناً بل يعني أن له قدرة غير عادية متصلة بقدرة مفارقة كقدرة الساحر أو الكاهن. أما قوله إن المتأمل للصياغة الشعرية الجاهلية يرى بوضوح أن الأسجاع هي مادته الأولية فكلام شديد الغموض، وهو أدخل في باب العجب والإنكار. ونحن لم نرزق هذه البصيرة النافذة التي تجعلنا نرى بوضوح ما يزعم. وهو نفسه لم يوضح مقصده بالمادة الأولية، ولم يستشهد على هذا الأمر. فإذا كان يريد أن الشعر تطور من السجع فليس في هذا القول جديد، وإذا أراد أن مضمون الشعر الجاهلي هو مضمون الأسجاع فقد ردّ حاضراً مشهوداً إلى غائب لا نعرف من أمره شيئاً مذكوراً. وأما الأوائل فقد ميّزوا ـ على خلاف ما يرى ـ الشعر من السجع بدليل تفريقهم بين أجناس القول، ومن هنا سمّوا الخطيب خطيباً، والشاعر شاعراً، والكاهن كاهناً على الرغم من أن هؤلاء جميعاً ينتجون فناً واحداً هو فن القول. وقد وصل إلينا فيما رواه ابن رشيق في العمدة وغيره أن القبيلة كانت تبتهج إذا نبغ فيها شاعر، وتقيم الأفراح. ولم يصل إلينا شيء من ذلك عند ظهور خطيب أو كاهن في القبيلة. ولقد كان للخطابة ـ دون ريب ـ مكانة مرموقة في نفوس العرب، فهي قرينة السؤدد والشرف كما لاحظ د. شوقي ضيف، ولكننا لا نعتقد أن مكانة الخطيب فاقت مكانة الشاعر أو ضارعتها خلافاً لما يراه د. ضيف. وأغلب الظن أن مكانة الخطيب الاجتماعية ـ فهو في العادة سيد قومه أو من سادتهم ـ هي التي أضفت على الخطابة هذه الأهلية التي لحظها د. ضيف. وقد نقل د. ضيف عن الجاحظ ما يؤكد أن منزلة الشاعر كانت فوق منزلة الخطيب، وأن شوباً شاب وظيفة الشعر وسلوك الشعراء في أواخر العصر الجاهلي فعلت منزلة الخطيب. قال فيما نقله عن الجاحظ: يقول أبو عمرو بن العلاء «كان الشاعر في الجاهلية يُقدّم على الخطيب لفرط

حاجتهم إلى الشعر الذي يقيّد عليهم مآثرهم، ويفخم شأنهم، ويهوّل على عدوّهم ومن غزاهم، ويهيّب من فرسانهم، ويخوّف من كثرة عددهم، ويهابهم شاعر غيرهم، فيراقب شاعرهم. فلما كثر الشعر والشعراء واتخذوا الشعر مكسبة، ورحلوا إلى السوقة، وتسرّعوا إلى أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر». وعلى هدى هذا القول مضى الجاحظ يقول: «كان الشاعر أرفع قدراً من الخطيب، وهم إليه أحوج لرده مآثرهم عليهم، وتذكيرهم بأيامهم، فلما كثر الشعراء وكثر الشعر صار الخطيب أعظم قدراً من الشاعر»(142). ولكنني ـ على الرغم مما رواه الجاحظ ومما ذكره المرزوقي في مقدمة شرحه للحماسة ـ لا أزال أعتقد أن منزلة الشاعر لم تكن دون منزلة الخطيب في أواخر العصر، ولكن منزلة بعض الشعراء الذين شرعوا يتكسبون بالشعر هي التي نالها قدر من سوء السمعة. ولم يكن للنثر سلطان على العرب يفوق سلطان الشعر في أيّ يوم قط. وقد رأينا الخطباء يوشحون خطبهم ويزينونها بأبيات يتخيّرونها من هنا وهناك، ولم نجد شاعراً يضمّن شعره أقوالاً نثرية قطّ. ورأينا الناس يوازنون بين الشعراء، وتضرب القباب لبعضهم ليحكموا بينهم، ولم نعرف شيئاً من هذا عن النثر أو الخطابة إلّا في القليل النادر كما في خبر ابنتي الخس: جمعة وهند اللتين وافتا عكاظ، فاحتكمتا إلى القلمس الكناني، وهو أحد الخطباء الوعّاظ. وقد تردّد هذا الخبر في عدد كبير من المصادر كالبيان والتبيين وعيون الأخبار وأمثال الميداني وغيرها. وكان الشعراء أنفسهم يعرفون أقدارهم في الحياة الأدبية وفي نفوس أبناء قبائلهم، وفي المجتمع الجاهلي عامة ولا سيّما في أواخر العصر الجاهلي. وقد ترك لنا هؤلاء شواهد لا تقع تحت حصر على ما أقول، فما أكثر ما افتخروا بقيمة أشعارهم فنياً، وما أكثر ما تصايحوا فخاراً بالذود عن قبائلهم، وليس ثمة من يجهل أن أبناء القبائل كانوا يحفظون شعر شعرائهم قبل شعر غيرهم إيماناً منهم بمكانة هذا الشعر في حياة القبيلة. واقرأ في الكتب الدائرة بين الناس تجد كل ذلك منصوصاً عليه حتى ليكاد يكون النص عليه من جديد تزيداً وفضولاً. وإذا وقفت على ألقاب الشعراء كالنابغة والمرقّش والمهلهل وصنّاجة العرب وغيرها عرفت سبب هذه الألقاب، وإذا قرأت بعض أشعارهم تيقّنت أن إحساسهم الفني كان يؤرقهم كما كان مدعاة فخرهم واعتزازهم، واستمع

إلى المسيب بن علس وهو يقول:

فلاهْدِيَن مع الرياحِ قصيدةً

منّي مُغَلْغَلَةً إلى القَعْقَاعِ

تَرِدُ المياهَ فما تزالُ غريبةً

في القومِ بَيْنَ تَمَثلٍ وسَمَاعِ

فهو يفخر ويتباهى بغرابة شعره وتفرّده. واسمع زهير بن أبي سلمى يهدد ويتوعد الحارث بن ورقاء الأسدي:

ليأتينكَ مني مَنْطِقٌ قَذِعٌ

باقٍ كما دَنسَ القبطيةَ الوَدَكُ

فهو يعرف قوة شعره وسيرورته في الناس، فيشهره سلاحاً في وجه الحارث. واستمع إلى عنترة وهو يتوجع ويتحسر لأن الشعراء لم يتركوا له شيئاً يقوله فيتميز ويتفرّد، فكأنه يريد أن تتدفق دماء الفروسية في الشعر كما تتدفق في عروقه:

هل غادر الشعراء من متردم؟........

وأما تميم بن أبي مقبل فقد تحدّث عن شعره حديثاً يبعث الغيرة في النفس:

إذا مت عن ذكرِ القوافي فلن تَرى

لها قائلاً بعدي أَطَب وأشعرا

وأكثرَ بيتاً سائراً ضُرِبَتْ لَهُ

حُزونُ جبالِ الشعرِ حتى تيسرا

أَغَر غريباً يَمْسَحُ الناسُ وَجْهَهُ

كما تَمْسَحُ الأَيْدِي الأَغَر المُشهرَا

واقرأ في تراجم الشعراء أو في كتب النقد التي تتحدث عن بدايات النقد العربي تجد أن الشعر كان متميزاً من فنون القول الأخرى، فلم يكن النابغة الذبياني في قبته التي تُضرب له في المواسم يُفاضل بين الكهان أو الخطباء بل كان يُفاضل بين الشعراء. وهذا كله تمثيل لا حصر. ولو كان الشاعر هو الكاهن في المجتمع الجاهلي لما ميّز بينهما القرآن الكريم في الرد على المشركين حين ادعوا على الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم ما ادعوا، وحين نعتوا القرآن الكريم بما نعتوا.

قال عز من قائل: «**بَلْ قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ بَلْ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٍ فَلْيَأْتِنَا بِآيَةٍ كَما أُرْسِلَ الأَولُون**»[143].

«**وَيَقُولُون أَإِنا لَتَارِكُو آلِهَتِنا لِشَاعِرٍ مَجْنُون**»[144].

«**أَمْ يَقُولُون شاعِر نَتَرَبص به رَيْبَ المَنُون**»[145]

«**فَلا أُقْسِمُ بِما تُبْصِرُونَ وَمَا لَا تُبْصِرُونَ إِنهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيْمٍ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيْلاً ما تُؤْمِنُون، ولَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً ما تَذَكرُون**»[146].

وليس صحيحاً أيضاً أن العرب الأوائل لم يكونوا يميزون بين «السجع المنظم والشعر المنظوم» بدليل ما احتفظت به كتب التاريخ الأدبي من أحكام نقدية حول الشعر، فليس بين هذه الأحكام حكم واحد على نص مسجوع توهمه الناس شعراً. وأكاد أضرب كفاً بكف، فكيف يجوز على باحث هذا الوهم؟ كيف يصدق المرء أن هؤلاء العرب الذين أبدعوا هذا الشعر المثقل بالقيود الفنية لم يكونوا يفرقون بينه وبين السجع؟ يقول الراغب الأصفهاني:

«وسمي الشاعر شاعراً لفطنته ودقة معرفته، فالشعر في الأصل اسم للعِلم الدقيق في قولهم: ليت شعري، وصار في التعارف اسماً للموزون المقفّى من الكلام، والشاعر للمختص بصناعته»[147] ـ أي بصناعة الشعر.

ويمضي د. الشورى قائلاً: «وهكذا أصبح هؤلاء الكهان الشعراء فرساناً أيضاً... وقد أحس هؤلاء الشعراء في الفروسية وسيلة يحررون بها أنفسهم من قيود الكهانة»[148].

ألم أقل: إنه كلام لا يُزَمّ بزمام؟ هل كان المهلهل التغلبي فارس البسوس، ومضرم نيرانها ثأراً لأخيه كليب كاهناً يتحرّر بهذه الفروسية من الكهانة؟ وهل كان عنترة بن شدّاد العبسي فارس داحس والغبراء، ومضرب المثل في الفروسية النادرة كاهناً أيضاً؟ ألم يقرأ د. الشورى أن والد عنترة لم يعترف به ابناً له لسواده إلا بعد أن أبدى بسالة نادرة في حرب عبس وذبيان، وأن فروسية عنترة لم تحررّه من الكهانة الموهومة بل حرّرته من مذّمة ولادته من أمة سوداء، وغسلت لونه وفلح شفتيه، فغدا أهم فارس احتفظت به ذاكرة العرب؟ وهل كان عامر بن الطفيل ـ وهو الذي قيل إنه كان يتكهن ـ فارس هوازن يحرّر نفسه من الكهانة يوم «فيف الريح» الذي ظلّ يردّد الحديث عنه، ويتغنّى به في شعره غناء يفيض إحساساً بالذات والمجد والفخار على نحو ما نسمع ونرى في هذه الأبيات:

لقد علمت عُليا هَوازنَ أنني
أنا الفارسُ الحامي حقيقةَ جَعْفَرِ
وقد عَلِمَ المزنوقُ أني أكُرهُ
على جَمْعِهِمْ كَر المَنيحِ المُشهرِ
إذا ازور من وقع الرماحِ زجرتُهُ
وقلتُ لَهُ: ارْجعْ مقبلاً غيرَ مُدْبِرِ
وأنبأتُهُ أن الفِرارَ خَزَايةٌ
على المرءِ مالم يُبلِ جَهْداً ويُعذرِ
ألستَ ترى أرماحَهُمْ في شُرعاً
وأنت حصانٌ ما جِدُ العِرقِ فاصبرِ
وقد علموا أنآي أكُر عليهمُ
عَشيةَ فَيفِ الريحِ كَر المدورِ(*4)

وهل كان عروة بن الورد العبسي - أو عروة الصعاليك كما كانوا يسمونه - يغير على من عرفوا بالشح ومن لا يرعون حقاً من حقوق قومهم رغبة في التحرر من الكهانة؟!ثم هل كان دريد بن الصمة والحصين بن الحمام المرّي وفرسان الصعاليك وسواهم يتحرّرون بفروسيتهم من الكهانة وأرباقها؟ لقد كان العرب أمة شاعرة - ما في ذلك ريب - وقد كثر فيها الفرسان لأسباب موضوعية وذاتية - ما في ذلك ريب أيضاً، ولكنهم لم يكونوا أمة كهانة وإن عرفوا شيئاً من هذه الكهانة.

ويبدو أن د. الشورى لا يطيب له الكلام إلا إذا غلا فأسرف على نفسه، وعلى البحث العلمي وعلينا!! وإلّا فكيف استقام له أن يقول: «ولكن الفصل بين الصورة في الشعر الجاهلي والمعتقدات كالفصل بين الصور التي تملأ المعابد الفرعونية والمعتقد القديم، فنحن لن نفهم تلك الصور إلّا عندما نفهم المعتقد الفرعوني»(149). وليست هذه الدعوة إلى الربط بين الشعر والدين الجاهلي بدعة يبتدعها د. الشورى، فقد سبقه إليها آخرون، ولكن البدعة تكمن في هذا التطرف والمغالاة، فإذا الشعر الجاهلي في رأيه شعر ديني صرف لا علاقة له ألبتة بما تموج به حياة المجتمع من الشدائد الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ولا ما تزخر به النفوس من الأشواق والمخاوف والأحلام الفردية!! ألا ترى أن هذا الكلام مرسل من كل قيد،

وليس يكبح جموحه كابح؟ وأنا لا أنكر أن الصورة في الشعر ـ أيّ شعر ـ قد يكون بها نفحة من الدين على نحو ما قد يكون فيها عناصر من الواقع الطبيعي والاجتماعي، وعناصر من الخيال. ولكن ذلك ليس شرطاً لازماً، بل هو في الغالب ليس كذلك. وإذا لم تصدق فخذ أيّ ديوان من دواوين الجاهليين، أو خذ كتب الاختيارات الشعرية كالمفضليات والأصمعيات والمعلقات، وانظر فيها نظرة العجلان أو المتأنيّ تجد صدق ما أحدّثك به. وإذا شئت أن توفّر على نفسك العناء فخذ باب الحماسة وحده في حماسة أبي تمام، وتأمله ترَ أن د. الشورى قد غلا فجاوز حدّ الإفراط. وليس من الفطنة أو العلم في شيء أن أنشدك الشاهد تلو الشاهد على ما أقول، فهذا وغيره مما يلهج به د. الشورى وآخرون من العام المستفيض الذي لا يصح النصّ عليه بحال.

ما من تثريب علينا ولا جناح إذا رددنا القول إلى أوّله، وصرنا إلى ما صار إليه د. الشورى، وقد فرغ من مقدماته النظرية، من أمر تفسير الشعر الجاهلي تفسيراً أسطورياً، فطفقنا نقصّ أثره في شعاب هذا الشعر كما طفق يقصّ آثار السابقين من الدارسين على خُلفٍ واضح بيننا في المقصد والنظر. وقد فعلت ذلك حقاً، فلما ألف الإ زادا صدر عنه الطاعمون، فإذا هو يكرّر ما قاله الآخرون في المرأة والثور والبقرة وحمار الوحش والناقة والخيل لا يجاوزه، بل لا يجاوز النصوص نفسها إلّا ذراً للرماد في العيون.

لقد بدأ الأستاذ الفاضل بالحديث عن المرأة، فسرد عدداً يسيراً من الأبيات تخيّرها من شعر المرقّش الأكبر وقيس بن الخطيم والأعشى، كقول المرقش:

أيْنَما كنتِ أو حَلَلْتِ بأرْضٍ
أو بلادٍ أحييتِ تلك البلادا

وقول قيس:

تبدتْ لنا كالشمسِ تحتَ غمامةً
بدا حاجبٌ منها وضنتْ بحاجبِ

وقول الأعشى:

لو أَسنَدَتْ مَيْتاً إلى نحرِها
عاشَ ولم يُنقلْ إلى قابرِ

وانتهى إلى القول: «وارتباط المرأة بالشمس واضح في هذه المقدمات، فالشاعر.... ويصفها إما بالشمس مباشرة، وإما ببياض مشرب بالصفرة، أو بالغزالة أو المهاة وهما رمزان للشمس أيضاً. ويصفها كذلك بصفات الجمال المثالي...... وكأن الشاعر يصف تمثالاً جميلاً، والتماثيل كانت معبودة عندهم، أو دمية لطيفة»[150]. وينتهي إلى «أن المرأة التي بكى الشعراء لرحيلها كانت ترمز للشمس ربة الجاهليين»[151].

وليس هذا التفسير بالجديد المبتكر، فقد تعاوره الدارسون من قبل. وقد قلنا فيه بعض القول، ونحب أن نضيف شيئاً الآن.

حقّاً أن الشعراء ـ كما لاحظ د. الشورى ـ يصفون المرأة بصفات الجمال المثالي، فليس من المعقول أن تكون كل هؤلاء النساء فريدات الجمال، ولعلّ امرأ القيس قد قيّد أذواق الشعراء من بعده حين صاغ هذه الصفات مجتمعة في حديثه عن «بيضة الخدر» في قصيدته المعلّقة، وتركها لمن خلفوه يبدؤون ويعيدون فيها، فكأنهم جميعاً يتحدثون عن الحبيبة الحلم لا عن الحبيبة الواقعية، أو قل إنهم يتحدثون عن الحبيبة المثال كما كان يحلم بها الفنان الجاهلي القديم. ولكن هذا التعلق بالمثال لم يكن وقفاً على المرأة وحدها، بل كان ذلك ديدن الشعراء في جميع أغراضهم وموضوعاتهم ومعانيهم على تفاوت في الموهبة فرصة الله بينهم، لا يكاد أحد منهم يخرج عن هذه السبيل إلا في النادر الشاذ الذي لا يعتدّ به إذا وقع فإذا تحدثوا عن الحبيبة جعلوها آية في الحسن ينتهي الجمال عندها متمثلاً بها، وربما ضاقوا بالصور المتداولة التي يمتزج فيها جمال الطبيعة بجمال الأنثى، وتبدو الطبيعة فيها مجلى لجمال الحبيبة، أو ربما ضاقت بهم سُبل القول، فإذا هم يخرجون إلى التقرير والتعميم على نحو ما فعل عمرو بن قميئة حين قال:

وفيهن خولة زين النساء زادت على الناس طرّاً جمالاً

وإذا نعتوا الناقة شادوا لها التماثيل التي تبهر الناظر على نحو ما فعل طرفة بن العبد في معلّقته، وزعموا جميعاً أن صفاتها كيت وكيت، وهي دائماً في أذهانهم الناقة المثال.

وإذا مدحوا تحرروا من أغلال الواقع، ومضوا يضفون على ممدوحيهم كل ما يحلم به السيد العربي من مناقب البطولة والكرم والشرف، وإذا

افتخروا كانوا ألزم له، وإذا هجوا أو اعتذروا أو نعتوا خيولهم أو خيول ممدوحيهم أو ثيرانهم الوحشية أو سواها كانوا في ذلك كله حريصين على الصورة المثال لما يتحدثون عنه.

ولم يكن هذا شأنهم في الأغراض والموضوعات وحدها، بل كان هذا شأنهم في المعاني الجزئية أيضاً، فإذا أراد أحدهم أن يصوّر ملمحاً جمالياً في حبيبته، أو أراد أن يصوّر كرم الممدوح، أو خوفه من المعتذر منه، أو صبره على مكاره الحرب، أو شره زوجه التي يود أن يسخر منها، أو ضيقها به لسبب ما، أو... أو..... أو.... لم يكن أمامه مناص من طلب الغاية التي ينتهي إليها المعنى ولو استوعر الطريق وركب الحزن. ولعلّ هذا هو سر ما يلاحظه الدارسون من التكرار والنمطية وجمود المضمون في شعرنا القديم، ولا سيّما في أبوابه العريقة كالغزل والمدح والرثاء والحماسة وتصوير الإبل والحيوان الوحشي، على أن ذلك متفاوت بين الشعراء لما قدّمت من تفاوت المواهب. ولهذا أيضاً عني نقادنا القدماء بالتشبيهات النادرة والمعاني العقم وما يشبهها، ونصوا عليها في نقدهم. ولهذا أيضاً ـ مرة أخرى ـ نصّوا على من تفوق وتفرّد في باب دون أقرانه كامرىء القيس إذا ركب، والنابغة إذا رهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب. وليس عبثاً لا دلالة له ما نقله ابن سلّام عن الذين قدّموا امرأ القيس على طبقته، قالوا: «ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق إلى أشياء ابتدعها، استحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء، منها: استيقاف صحبه والبكاء في الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ، وشبّه النساء بالظباء والبيض، وشبّه الخيل بالعقبان والعصي، وقيّد الأوابد.... وكان أحسن طبقته تشبيهاً». والذي أريد أن أخلص إليه قدّمت هو الخطأ الذي نقترفه في حق البحث العلمي حين نفرد ظاهرة من ظواهر هذا الشعر، ونحكم عليها بمعزل عن الظواهر الأخرى، أو بمعزل عن التاريخ الحضاري العام لذلك المجتمع، وأريد أن أزيد الأمر وضوحاً، فأزعم أن الحكم على ظاهرة من ظواهر هذا الشعر سيكون متّهماً إذا لم ننظر في تاريخ هذه الظاهرة في عصر أدبي لاحق، أي في صدر الإسلام والعصر الأموي إضافة إلى ما اشترطته من قبل. فإذا حققنا هذه الشروط كان نظرنا أدق وحكمنا أوثق. إننا ندرس تراثاً شعرياً متداخل الحلقات نشأ في ثقافة تداخلت شعبها وتشابكت تشابك اللحمة والسدى. ولا أعرف نصّاً

أثّر في تشكيل الثقافة العربية حتى مطلع هذا العصر تأثيراً يفوق تأثير الشعر القديم إلّا النصّ الديني ولا سيّما القرآن الكريم. ومن هنا كان حقاً علينا - ونحن ندرس هذا الشعر - أن ننظر في تاريخ ظواهره المختلفة في أكثر من عصر. ولو أن د. الشورى وغيره فعلوا ذلك لما وقعوا فيما وقعوا فيه. إن هذه التشبيهات التي استوقفت الباحثين، فمضوا يجتهدون في تفسيرها ظلّت تملأ أرجاء الغزل العربي في عصوره اللاحقة، وظلّ الشعراء العرب في عصورهم المختلفة يبدؤون فيها ويعيدون فكأنها لا تعرف النفاد.

وقد يقول قائل: ولكنها تجردّت في العصور اللاحقة من قداستها، وأصبحت عنصراً فنياً خالصاً. وهذا قول مردود عليه، فمن يستطيع أن يزعم الآن أننا نتحدث عن الحبيبة حديثاً واقعياً، أو ننظر إليها نظرة بريئة من السحر؟ وليس هذا السحر المعاصر سوى صورة من تلك النظرة القديمة. لقد كانت المرأة ولا تزال ملهمة الشعراء والفنانين على اختلاف العصور والأجناس، ولذا ليس ثمة مناص من أن نضفي عليها هالة من الغموض أو السحر أو القداسة أو ما شئت من هذه المعاني الغامضة المتداخلة. وإذا كان المرقّش يزعم أن حبيبته تهب الحياة حيث حلّت، وتنشر الخير العميم حيث رحلت، وكان الأعشى يزعم أنها تردّ الأرواح إلى الموتى، فليس فيما زعما ما يدعو إلى الإسراف في الظن أو المغالاة في التفسير. أريد أن أقول: إنهما - ككل الشعراء - لا يتحدثان عن أسطورة واقعية، بل يتحدثان عن واقع أسطوري، وبين الأمرين فرق أيّ فرق. ولو أننا نظرنا في الشعر العذري الأموي - وهو الشعر الذي يفسّره بعض الدارسين تفسيراً إسلامياً خالصاً، ولا ينكر أحد من الدارسين تأثره القوي بالإسلام - لرأينا شعراءه يزعمون مقادير من الزعم يهون قياساً إليها زعم المرقش والأعشى. وحسبك أن تقرأ أشعار جميل والمجنون وتوبة بن الحميّر وغيرهم من هؤلاء العذريين لترى أن الحبيبة غدت مصدراً للحياة والموت معاً، ومنبعاً للقداسة، فكل ما يتصل بها يغدو مقدّساً أو شبه مقدّس، وكل ما تمسّه أو يمسّها آيل إلى التغير نحو الكمال والبهاء. إنها كيمياء الحب - إذا جاز هذا التعبير - القادرة على تغيير الخصائص الموضوعية للجماد والحيوان الآدمي والأعجم!! وهي المرأة التي تختصر النساء جميعاً، بل تختصر الكون كلّه، وتجعل قيمته ذاتية محضة، فهو مرهون ارتهان الظلّ بصاحبه، تهبه القداسة والجمال إذا

اقترب منها أو خالطها، وتنزع منه حقيقته الموضوعية الصلبة إذا ابتعد عنها أو نافرها. وإني لمرتاب في ضرورة الاستشهاد على ما أقول، ولكن العرب كانت تقول: «أن ترد الماء بماء أكيس»، فلننسخ شبهة الشك بضوء اليقين. ها هو ذا ديوان المجنون أمامي، فلنقلّب بعض صفحاته سريعاً يقول:

. فلو أنها تدعو الحمامَ أجابَها
ولو كلّمتْ مَيْتاً إذن لتكلّما
ولو مسحَتْ بالكفّ أعمى لأذهبتْ
عماهُ وشيكاً ثم عادَ بلا عمى
. أراني إذا صلّيتُ يمّمتُ نحْوَها
بوجهي وإن كانَ المصلّى ورائيا
. إذا الحُجاجُ لم يقفوا بليلى
فلستُ أرى لحجّهمُ تَماما
تَمامُ الحجّ أن تقفَ المطايا
على ليلى وتقريها السلاما
. فقالوا: أينَ مسكنُها؟ وَمَنْ هِيْ؟
فقلتُ: الشمسُ مسكنُها السماءُ
. أنيري مكانَ البدرِ إن أَفَلَ البدرُ
وقومي مقامَ الشمسِ ما استأخرَ الفجرُ
ففيكِ من الشمسِ المنيرةِ ضوؤها
وليسَ لها منكِ التبسّمُ والثغرُ
. ألم تعرفوا وجهاً لليلى شعاعُهُ
إذا برزتْ يُغني عن الشمسِ والبدرِ
. جرى السيلُ فاستبكانيَ السيلُ إذ جرى
وفاضَتْ له من مُقلتَي غروبُ
وما ذاكَ إلّا حينَ أيقنتُ أنهُ
يكونُ بوادٍ أنتِ منهُ قريبُ
يكونُ أُجاجاً دونكم فإذا انتهى
إليكم تلَقي طِيبكمْ فَيَطيبُ

فـيـا سـاكـنــي أكـنــافِ مـكّـةَ كـلـكَـم

إلـى الـقـلـبِ مـن أجـلِ الحـبـيـبِ حـبـيـبُ

. تـكــادُ يــدي تــنــدى إذا مــا لمــســتُــهــا

ويـنـبـتُ فـي أطـرافِـهـا الـوَرَقُ الخُـضْـرُ[152]

وليس «قيس بن الملّوح» متفرّداً في هذا الذي أنشدتك من شعره، بل هي سنّة هؤلاء العذريين جميعاً، وسبيلهم التي جمعوا أنفسهم وساقوها فيها، فأنفقوا أعمارهم في دروب هذا الحب العجيب. فها هو ذا جميل بثينة يزعم ما زعمه صاحبه المجنون، يقول:

. ولو أن راقي الموتِ يرقى جنـازتي

بمـنـطـقِـهـا فـي الـنـاطـقـينَ حَـيـيْـتُ

. فلو تَفَلَتْ في البحرِ والبحرُ مالحٌ

لـعـادَ أُجـاجُ الـبـحـرِ مـن ريـقـهـا عـذبـا

. بثينةٌ تُزري بالغزالةِ في الضحى

إذا بـرزت لـم تُـبْـقِ يـومـاً بِـهـا بَـهـا

. وقـالـوا: يـا جـمـيـلُ أتـى أخـوهـا

فقلتُ: أتى الحبيبُ أخو الحبيبِ

ويزعم توبة بن الحميّر ما زعمه صاحباه بل أصحابه كلهم، يقول:

. ولو أَن ليلى الأخـيـلـيّةَ سلّمـتْ

عـلـيّ ودونـي جَـنـدلٌ وصـفـائـحُ

لسلّـمـتُ تـسـلـيـمَ الـبـشـاشـةِ أوزقا

إليها صدى من جانبِ القبرِ صائحُ

فهل يصحّ بعد هذا كلّه أن نزعم أن المرأة في الغزل الجاهلي «كانت ترمز للشمس ربة الجاهليين»؟

ويتحدث د. الشورى بعدئذ عن تصور العرب للسماء، فقد تصوّروها ـ فيما يرى ـ ناقة، وتصوروا مطرها حليباً. ويعقد الصلة بين هذا التصور وتصوّر المصريين القدماء لها[153].

وقد بنى الأستاذ الفاضل حكمه على فهم غريب للشعر. فقد أنشد عدداً من الأبيات يصوّر فيها الشعراء السحاب إبلاً صفتها كذا وكذا...... فوقع في وهمه أن العرب قد تصوّرت السماء ناقة ومطرها حليباً. ولو أن

الأستاذ الفاضل دقّق قليلاً في البناء اللغوي للأبيات لوجد أداة التشبيه «كأن» في كل بيت أنشده. ومن الغريب أنه أنشد بيتاً من معلّقة «لبيد» تنعكس فيه الصورة، فتبدو الناقة المسرعة كالسحاب الذي تسوقه الريح، فلم يلفت انتباهه انعكاس الصورة:

فلها هِباب في الزّمام كأنها

صهباء راح مع الجنوب جهامها.

نحن أمام شعراء يعقدون صلات بين الموجودات، على نحو ما يفعل الشعراء في كل دهر، ولكنهم لا يرتقون بهذه الصلات إلى حدّ التماهي. ولعلّ أداة التشبيه تقرع الأذن، وتصرف النفس إلى أننا أمام شيئين لا شيء واحد.

فإذا صار د. الشورى إلى الحديث عن الثور الوحشي ضاق بيننا الخلاف حتى أوشك أن ينتفي إلا أن يظن أن ما قاله هو تفسير أسطوري، فليس بينه وبين التفسير الأسطوري صلة أو ما يشبه الصلة. قال:

«فالشاعر عند تشبيهه الناقة بالثور لا بد أن يحافظ على حياة هذا الثور حتى تنقضي رحلته، ويخرج من هذه الصحراء الموحشة، لأن رحلة الحياة الموحشة تحتاج إلى القوة دائماً. والخروج من الصحراء ليس بالأمر اليسير، وإذن فلا بد من صراع ما يرمز إلى الأهوال التي يواجهها الشاعر أثناء رحلته، وتحديه لهذه الصعوبات والأخطار، والتغلب عليها. ومن ثم يصور الثور الوحشي في صراعه لحظة التحدي التي تواجه كل من يروم غاية نبيلة أو مثلاً أعلى. وما أشبه حال الشاعر العربي في صحرائه بذلك كله»(154).

هذا كلام يكر على التفسير الأسطوري ويبطله، وينهي بيننا جدلاً استمر مريره.

وحين يعرض د. الشورى للناقة والبقرة الوحشية يقول فيهما ما قاله في أمر الثور الوحشي.

يقول «فالنصر للبقرة نجاة من الموت، وهطول المطر استمرار الحياة، وهذا ما يتمناه الشاعر في هذا العالم المحيط به»(155).

فالشاعر - بتعبير د. الشورى - «يريد أن يصور حالته وحال ناقته أثناء رحلته الطويلة، وما يكابدانه أيضاً من قلق وخوف وصراع رهيب. فالصورة

في سياقها وبعض ألفاظها تتضمن معاني الاغتراب والوحدة والتفرد. وهكذا كان حال الشاعر في رحلته بحثاً عن الحياة» [156].

ألم أقل: لم يعد بيني وبين د. الشورى خلاف إلا أن يظن أن هذا الكلام موصول بسبب التفسير الأسطوري الذي أرهق نفسه بإرساء مقدماته في الباب الأول من كتابه؟ فإذا اطمأن بنا المجلس والحديث، وهبت الريح رخاء عزّ على د. الشورى ما نحن فيه، فانقلبت نكباء عاصفة ـ ولو إلى حين ـ عاد إلى ما كان فيه من أمر الأساطير، وعلا صوت د. علي البطل، واشتدت وطأته عليه، فإذا هو يكرر آراءه في حكاية «حمار الوحش» لا يخرم ولا يزيد!! لقد كَثُرَ الملقنون، لكن صوت د. البطل كان هذه المرة، أقوى مما يسمح به دور الملقن. إن قصة «حمار الوحش» ـ في رأيه ـ مرتبطة بأسطورة مفقودة تتصل بالشمس. فإذا اعترض معترض على رفض فكرة ربط الثور المتفرد بالقمر الذي يظهر برفقة النجوم في قبة السماء ورفض فكرة ربط «حمار الوحش» وهو في طائفة من الأتن بالشمس التي تظهر في السماء مفردة لا يرى معها كوكب أو نجم، قيل له: إن للأساطير منطقها الخاص الذي يجاوز منطق الواقع. وإن عليه أن ينتظر حتى يكشف التاريخ عن هذه الأسطورة حين تهتم دول الجزيرة العربية باكتشاف كنوزها التاريخية المطمورة!![157].

هكذا يغدو البحث العلمي رجماً بالغيب، وتقريراً لحقائق موهومة، فإذا أنكر ذلك منكر، أو اعترض عليه معترض، قيل له: انتظر، فإن التاريخ سيدلي بآرائه في قابل الزمان، وستنبع في يوم ما من جوف الماضي شهادة على ما نقول!! أرأيت كيف ينقلب المنطق، وتؤخذ الأمور بأذنابها بدلاً من أن تؤخذ بالنواصي؟ لكن د. الشورى لا يعتّم، وقد ضاقت عليه المصادر، أن ينفض يديه من التفسير الأسطوري مرة أخرى، ويقرر صلة هذا الشعر بحقائق الحياة الاجتماعية والوجودية الصلبة من حوله في جملة من الفقرات. يقول: ـ «وكأن الشاعر يريد أن يصل إلى شيء ما، أهو فعل الدهر في الأحياء؟ أم الصراع ضد الفناء؟ أهو التأمل في مظاهر الكون؟ أم نوع من رد الفعل تجاه هذا كله»[158].

ـ «ومن خلال هذه الصورة التي رسمها لبيد للحمار وأتانه نلحظ الحركة الدائمة المتطورة، والصراع من أجل الحياة والبقاء»[159]. ثم يقول متابعاً

الجاحظ في رأيه: «إلا في قصيدة الرثاء، فيحرص الشاعر على قتل الحُمر الوحشية تأكيداً لحتمية الموت وقسوة القدر المرتبطة بالأحياء. وتنتهي الصورة بلوحة مأساوية تنزف دماً»[160]. ويمضي في حديثه لا يحيد، يقول:

«ومن ثم تبدأ الرحلة ـ وهي في رأيي نفس رحلة الشاعر نحو الحياة ـ نحو الماء.... ثم ينتقل الشاعر فجأة إلى الحديث عن صياد وافق هذه الحُمر مع حمار هذا ويستغرق في الحديث عنه تمهيداً للحديث عن القدر وفعله في تسديد ضرباته للإنسان»[161]. ثم ينتهي إلى القول:

ـ «ولا شك أن الشاعر عندما شبه الناقة بالحمار الوحشي كان يقصد شيئاً، فثمة علاقة بين قصته في الحياة وقصة هذا الحمار تظهر في الرحلة وما بها من مشاق ومخاطر وصعوبات، ثم البحث عن الحياة والحرص عليها»[162].

لقد انقطعت كل صلة لهذا التفسير ـ على نحو ما نرى ـ بالتفسير الأسطوري، فقد أدار كل منهما ظهره للآخر، وانبتت بينهما الأسباب. وصار د. الشورى إلى السيموطيقا والرمز غير الأسطوري عامة. وقد كان حريّاً به ـ وقد صار إلى ما صار إليه ـ أن يرد الأمور إلى أصحابها، فقد فصلت القول منذ مطلع السبعينيات في كتابي «الرحلة في القصيدة الجاهلية»، على نحو ما يعرف الأستاذ الفاضل في تفسير قصص الحيوان الوحشي ورمزيتها. وليس ما ذكره فيما نقلنا عنه في الفقرات السابقة من أمر الصراع من أجل حياة أبهى وأجمل، ومن الموازاة الرمزية بين رحلة الشاعر في الحياة ورحلة الحمار نحو الماء إلا أطرافاً من ذلك القول المفصل المبسوط الذي نشرناه منذ عقدين ونيف من الزمان.

وختم د. الشورى كتابه بالحديث عن «الفرس» وانقلب إلى التفسير الأسطوري من جديد، فكأنما كتب على نفسه ألا يطوي بعض الطريق دون عثار، قال:

«فبجانب صورة الفرس الأرضية توجد صورة الفرس السماوية، ولهذا حظيت الخيل باهتمام شديد وعناية فائقة من الجاهليين»[163].

هكذا يُضمِّرُ الشاهد العين، ويلتمس ضمير الغيب في تفسير هذا الشعر وتنقطع الأواصر والأسباب بين ديوان العرب ـ على نحو ما نعرف من قول عمر بن الخطاب في وصف هذا الشعر ـ وحياتهم الاجتماعية، ويغدو

الشعر الجاهلي في غمضة عين تعبيراً عن قوى مفارقة!! ولست أدري ماذا كانوا سيقولون إذن لو لم نعرف ما نعرف من حياة الجاهليين، وقيامها على الغارة ورد الغارة، وعلى الغزو والتحالف والحرب؟ لقد صور دريد بن الصمة هذه الحياة الجاهلية تصويراً دقيقاً حين قال:

يُغارُ علينا واترين فَيُشتفى

بنا إن أُصِبْنا أو نُغيرُ على وِترِ

قَسَمْنا بذاك الدهرَ شطرينِ بيننا

فما ينقضي إلّا ونحنُ على شطرِ

ولا يختلف عن قول دريد قول الآخر:

وأحياناً على بكرٍ أخينا

إذا ما لم نجدْ إلّا أخانا

وباب الحماسة في الشعر الجاهلي أعرق الأبواب وأوسعها ـ على نحو ما يعرف الناس لا الدارسون وحدهم ـ وصلة الخيل بهذا الباب كصلة آلة الحرب به سواء بسواء. لقد كان الجاهلي يسمي الخيل حصوناً لأنهم كانوا يتحصنون بها. وقد حدثنا الشعراء الفرسان عن جيادهم حين تضيق المنازل بأصحابها ويعلو الرهج حديثاً تملؤه الغبطة والنشوة، وما أكثر ما صوروا بسالة هذه الجياد، وافتخروا بأنسابها وعروقها الماجدة وبصبرها وشدة جلادها في الموقف الضنك الذي تقلص فيه الشفتان عن وضع الفم كما يصوره عنترة العبسي في معلقته. ولماذا نستكثر من هذا الحديث فقد صنف العرب في أنساب الخيل كتباً لا تكاد تقل أهمية عن كتب أنساب العرب أنفسهم؟ أفبعد هذا كلّه يزعم زاعم أن سبب عناية الجاهليين بالخيل هو صورة الفرس السماوية؟ وهل كانوا في كل ما حدّثوا به عن هذه الخيل يتحدثون عن هذه الصورة؟ إن قليلاً من التلبّث والتدقيق مطلوب قبل ارتجال الأحكام وإطلاقها، وقبل إذاعتها على الملأ دون توجّس ولا احتراس. لقد أنفق د. الشورى وجه النهار وآخره يضطرب بين الباحثين، لا يردهم عن شيء أرادوه، ولا يدفعونه عمّا أراد، فكأنما ضوضاء القول وهمسه صنوان لا يفترقان في وقعهما على الآذان أو القلب أو العقل أو على أولئك جميعاً.

نتائج وأحكام

لقد تطورت الحياة العربية في عصرنا الراهن تطوّراً مثيراً حقاً، فلم تكد الأقطار العربية تفلت من قبضة الحكم العثماني مثقلة بالفقر والمرض والجهل حتى وقعت أسيرة في أيدي الاستعمار الغربي الذي يختلف عن سلفه العثماني اختلافاً جوهريّاً، فهو استعمار صنع حضارة العصر وسوّاها بيديه، وهو استعمار لا تربطه بهؤلاء العرب رابطة ما من ثقافة أو دين أو تاريخ مشترك أو لغة أو سواها، فكانت وطأته ثقيلة على أولئك القوم التوّاقين إلى الانعتاق والتحرّر. ولكن مفارقة تاريخية وقعت بعدئذ، فحين أنجزت الأقطار العربية مشروع استقلالها السياسي عن الغرب رأت أن هذا الاستقلال سيظلّ منقوصاً ما لم تردفه باستقلال وطني وحضاري يحقق لها شخصية تاريخية مستقلّة. ولم يكن أمامها لتحقيق ما تصبو إليه إلا سبيل واحدة هي سبيل العلم والثقافة، ولكن الثقافة والعلم كليهما في الغرب الذي دفعت ضرائب باهظة للتحرر منه. هذه هي المفارقة التاريخية القاسية التي لا نزال ندفع ضريبتها حتى هذه اللحظة، ولسنا ندري إلى متى سنستمر في دفعها. أمة تريد أن تتحرر وتستقل وتنافس الغرب بمساعدة الغرب نفسه! ولذا كانت علاقتها بالغرب الذي رحلت جيوشه عن ترابها علاقة شائكة ومعقدة منذ البداية، على خلاف ما كانت عليه علاقتها بالحكم العثماني الذي أفلتت من سلطانه دون رواسب أو ذيول.

لقد امتلأت الثقافة العربية بمظاهرها الثلاثة: الفكرية والعلمية والفنية منذ زمن ليس بالقريب بالحديث عن «الصدمة الحضارية» بيننا وبين الغرب. وككل المراحل الانتقالية في التاريخ شهدت المرحلة الانتقالية العربية خلخلة واهتزازاً في منظوم القيم. ولكن الذي يميّز المرحلة الانتقالية العربية من غيرها هو أن مخاضها العسير قد طال حتى انقلب أزمة مستحكمة تلف وجوه الحياة جميعاً. وتفاقمت هذه الأزمة لأسباب موضوعية أخرى كالتفاوت في مستوى التطور الاجتماعي التاريخي أو التفاوت في الثروة بين الأقطار العربية، أو تضخم الذات ومحاولة «تهميش» الآخر، إضافة إلى ما صنعته السياسة وأمور أخرى، فانتفت لغة الحوار أو كادت، وحلّ محلها قدر غير يسير من سوء التفاهم الذي أوشك أن يكون، بل كان اتّهاماً ... وهكذا سالت الشآعاب بنا، وانتبذ كل فريق شِعباً، وتجزّأ مفهوم الثقافة تجزؤاً مروّعاً،

وضاعت فكرة «التحديث» أو اضطربت في النفوس. فاستعصم بعضنا بالماضي يريد أن يفرض على التاريخ قانوناً غريباً عن منطقه، فالتاريخ لا يكرّر نفسه، وكشف بذلك عن موقف مثالي زائف يفضي بصاحبه إلى الاغتراب عن العصر. ولاذ بعضنا بالغرب يستعصم به من وهدة الواقع الدميم، ويريد أن يملي على التاريخ قانوناً غريباً عن منطقه، فتاريخ الشعوب لا يستورد كما تستورد السلع، فكشف بذلك عن موقف لا يقل زيفاً عن الموقف السابق، ووقف الآخرون يحلمون بزمن ذهبي نبيل. ونسينا أن الذين لا يصنعون التاريخ يصنعهم التاريخ نفسه. لقد ضاعت المعايير التي يمكن أن نروز أنفسنا بها، واجتاحت المجتمع موجة عاتية من «التجريب والانتقاء» بدءاً من السياسة والاقتصاد ووصولاً إلى الأدب والنقد، فكان من أمر هذا النقد ما قدّمت الحديث عنه في مطلع هذا البحث، وكان من اتجاهاته هذا الاتجاه الأسطوري الذي غلت قدوره وفارت فوق نار شعرنا القديم، فأوشكت أن تطفى* هذه النار، وتحيلها رماداً. ولم يكن هذا الاتجاه - كما بيّنّا - سوى ضرب من ضروب الحداثة المموّهة يُزيّف الواقع الشعري، ويحط من قدره، ويجرّده من حيويته، فتغيب منه صورة الواقع الاجتماعي غيبة مطلقة، وتختفي منه صورة المرحلة التاريخية التي عاشها أصحاب هذا الشعر اختفاء تامّاً. وعبثاً نبحث في هذا النقد عن الشدائد والضرورات والأحلام والمخاوف التي كان يضطرب فيها المجتمع، وعبثاً نبحث فيه عن الأحزان الفردية وانكسار الذات وخيباتها الموجعة وأشواقها وصبواتها، بل عبثاً نبحث فيه عن حركة المجتمع الموّارة ودأب الإنسان الذي لا يهدأ ولا ينقطع للتكيّف مع شروطه التاريخية أو للتمرّد عليها وتغييرها. وليس الواقع الطبيعي بأحسن حظاً من هذا النقد من الواقع الاجتماعي، فهو نقد يغيب هذا الواقع ويحيله بحيوانه ونباته وجماده إلى عالم مفارق، فالشعراء في رأي أصحاب هذا النقد لا يخلعون أحاسيسهم ومشاعرهم على كواهل الأشياء أو الحيوانات، ولا تربطهم بهذا الواقع الطبيعي أية صلة لأنه - كما يدعون ببساطة - لا يلفت أنظار هؤلاء الشعراء، ولا يثير انتباههم، فأبصارهم شاخصة إلى السماء أبد الدهر، فإذا ركبوا نياقهم فإنما هم يركبون ناقة السماء الخالدة، وإذا صوّروا الصراع بين الصياد الرامي، أو الصياد الكلّاب وبعض حيوان الصحراء فإنما هم يتحدّثون عن هذه المجموعات من كواكب

السماء ونجومها، وإذا صوّروا ظبية أو مهاة أو نخلة فإنما هم يصوّرون هذه الإلهة القديمة «الشمس»، وإذا ذكروا ثوراً وحشيّاً فإنما هو ثور السماء المعبود لدى شعوب كثيرة. فإذا ضاقت بهم سبل القول، ولم يجدوا نظيراً سماوياً أسطورياً لهذا الحيوان أو ذاك، وظننت أنهم سيرتقون ما فتقوا، زادوا في الحديث فتوقاً، فظنوا بالتاريخ وأهله الظنون، وزعموا أن صوتاً سينبعث في يوم قادم ما من جوف هذا الماضي البعيد ينطق بالحق الذي نحدثكم به!! هكذا يجوّفون هذا الشعر، ويفرغونه من أهم خصائصه المتمثلة في كونه تصويراً للتجارب البشرية وتعبيراً عنها، ويغيب منه الإنسان، وتتلاشى منه القيم وتختفي، فليس ثمة قيم بلا إنسان، أو إنسان بلا قيم وهكذا يردّون الظاهرة الأدبية - وهي ظاهرة اجتماعية لها خصوصيتها - إلى مصادر مفارقة لا علاقة لها بالمجتمع. وهم حين يفعلون كل هذا يقطعون كل صلة بين مواقفهم النقدية ومواقفهم الاجتماعية فكأنما غابت عنهم حقيقة النقد ووظيفته، فلم يدركوا أن النقد هو - في وضعه الدقيق - موقف ثقافي من المجتمع وقضاياه. وكأنما غاب عنهم أيضاً أنهم بهذا النقد لا يفسّرون التاريخ تفسيراً أسطورياً. لقد قلبوا الحقائق رأساً على عقب فتوهموا أن الإنسان يبني تاريخه وعالمه على غرار عالم الغيب والأساطير، ولو تلبّثوا ودققَوا لعرفوا أن الصواب هو نقيض هذا الوهم دون زيادة ولا نقصان، فمن الثابت في التاريخ الإنساني أن الثقافة البدائية أقامت تصوّرها للعالم على نسق بناء المجتمع نفسه، فالقوى الطبيعية تعقل وتؤثر كالبشر، وللأشياء أرواح، وهنالك علاقات بين قوى الطبيعة وجوامدها شبيهة بما بين البشر، ومجتمع الآلهة على نمط مجتمع البشر، بل إن الآلهة نفسها تشبه البشر في الهيئة والصورة إلى حدّ غير يسير. فهل نخطىء بعد هذا كله إذا قلنا إن هذا النقد ينظر إلى الإنسان التاريخي الذي يتطور داخل المجتمع نظرته إلى الإنسان الأول غير التاري، بل يعيده إليه، ويشدّ عليه الوثاق جسداً وروحاً وعقلاً؟ إنه - بعبارة واحدة - «نقد لا تاريخي». لقد كان القرن التاسع عشر قرن التاريخي، فجاء هذا النقد يحاول أن يلغي بجرñة قلم فلسفة التاريخ والتاريخ نفسه!!

بل إن النقد في أصوله، لا في واقعه الذي آل إليه على أيدي الدارسين العرب، يكاد يكون في هذا الأمر صورة من النقد البنيوي، فكلاهما يحاول

أن يبعث مفهوماً صوفياً للتاريخ في الإبداع والعلوم الإنسانية.

وقد أفضى هذا النقد بأصحابه إلى النظر إلى اللغة ـ وهي أداة الأدب ـ نظرة لا تاريخية أيضاً، فلم تعد هذه الأداة ـ وفق رأيهم ـ تختزن سياقاً تاريخياً اجتماعياً، بل غدت وقفاً على دلالاتها العتيقة لا تجاوزها قيد أنملة، فليست هذه المسمّيات التي يذكرها الشعراء في أشعارهم تحيل إلى الواقع التاريخي ألبتة، بل تحيل إلى تلك الآلهة التي بعثوها من مراقدها، ومن لم يجدوا له مرقاً توهّموه له، فانبتّت صلة اللغة بالواقع الاجتماعي، وغدت لغة تحكي قصة الآلهة الغابرين أو تقصّ أطرفاً من أخبارهم، وتردّد أصداءهم الباقية وحسب. وكي يحتفظ هذا النقد باتساقه الموهوم تخيّروا بعض شعاب هذا الشعر، وطفقوا يجوبونها بحذر شديد فلا يكاد أحد منهم يضع قدمه إلا حيث وضع السابق قدمه، وهكذا داروا جميعاً حول أغراض وموضوعات بعينها، بل حول قصائد بعينها، وهي قصائد قليلة تعدّ على أصابع اليدين. ولم يخطر ببال أحدهم ـ أو لم يرد ـ أن يختبر صحة ظنّه بالنظر في شعاب هذا الشعر ومسالكه الأخرى.

وقد بدا لي بوضوح من تتبع هذا النقد ـ كما بدا لغيري ـ [164] أنه نقد من خارج النص، فهو لا يدرس الشعر بل يبحث عن مصدره الخارجي ومادته الخام، ويزداد النظر انحرافاً حين يرى مصدراً وحيداً لهذا الشعر هو «الأساطير الدينية». وهكذا تغيب أركان الظاهرة الأدبية الأخرى، ويتحوّل النقد إلى ملحق هزيل بعلم الأنثربولوجيا. فإذا سألت عن نشاط اللغة الخلّاق، وعن جماليات العمل الشعري، وعن بنية القول الشعري الخاصة المتميّزة من بنية القول العادي، أو عن البنية المميزة لقول شعري من قول شعري آخر، أو عن وظائف اللغة المختلفة لم تظفر بشيء أيّ شيء!! فليس الاستخدام الفني للّغة من هموم هذا النقد أو ما يشبه الهموم. وقد يعترض معترض فيقول: إنك تطلب من هذا النقد ما لم يطلبه من نفسه، وما لم يجعله وكده ومقصده. وهذا قول مردود بأمرين: أولهما يتصل بالمذهب نفسه، فهو ـ كما يقدّمه أصحابه ـ مذهب في النقد الأدبي لا في حقل آخر من حقول المعرفة، وإذن مهمته الأولى هي البحث في بنية العمل الأدبي وتقويمها وتفسيرها والحكم عليها، وأما الحديث عن محمولات النص وكأنها جزء منفصل عن البنية فموقف نقدي لا يخفى عواره. وثانيهما يتصل

بأصحاب هذا المذهب، فقد نص بعضهم على أنه: دراسة في الصورة الشعرية أو الشعر الجاهلي: تفسير أسطوري وسوى ذلك من العنوانات التي تقتضي معرفة طبيعة المادة التي يعالجها الدارس. وآية هذا كله أننا أمام نقد تتساوى فيه النصوص الجيّدة والرديئة، بل لعلّ الرديئة تكون أصلح له وأنسب لأنه لا يروز هذا الشعر بروائز الفن ومعاييره، بل يروزه بموادّه الخام ولا سيما المادة الأسطورية. وبناء على ما سبق لا نغلو ولا نخطىء إذا وصفنا هذا النقد بأنه «نقد لا فني». وهكذا تغيب من هذا النقد القيم الفنية الجمالية كما تغيب منه القيم الإنسانية على نحو ما وضحت سابقاً. وليس تزيداً ولا فضولاً أن نذكّر بأن اكتشاف المنهج الملائم لدراسة مادة ما وتفسيرها يقتضي أولاً تحديد طبيعة هذه المادة المدروسة، وإلّا فإن الفوضى والانحراف والخطأ ستكون المآل الكئيب الذي تؤول إليه هذه الدراسة. وهذا هو المآل عينه الذي آلت إليه تطبيقات النقد الأسطوري على شعرنا القديم، فقد اندفعت هذه التطبيقات في غمرة الفرح بالتجريب والتجديد والاكتشاف تدرس هذا الشعر ـ وهو مركّب معقّد كثيف ـ كما لو كان مزيجاً بسيطاً يمكن بيسر تحليله إلى عوامله الأولية دون أن يفسد، وقادها هذا الدرس إلى تفريغه من مضمونه الإنساني الحارّ المتجليّ تجليّاً راقياً. وأوغلت في الخطأ ـ على نحو ما لاحظ د. شكري الماضي ـ حين اتخذت القصيدة وسيلة لتأكيد نظرة الشاعر إلى العالم وأشيائه، أي حين قسرت القصيدة وطوعتها لخدمة فكرة المذهب، وكان ينبغي عليها أن تبدأ من القصيدة لتكشف رؤيتها للعالم وأشيائه، فكشفت بذلك عن فهم غير دقيق لطبيعة المادة المدروسة، وعن تصوّر غير دقيق أيضاً لوظيفة المنهج. إن الشعر حيازة جمالية للعالم، وليس تعداداً لأشيائه أو نظماً خابياً لهذه الأشياء. وإن المنهج وسيلة وطريقة للتحليل والتفسير ولذا لابد من ملاءمته لهذه المادة التي يعالجها واصفاً ومحللاً ومفسراً، وليس وسيلة لتأكيد فكرة قائمة في الذهن، إنه وسيلة لاختبار الفروض العلمية لا لتأكيدها بأي ثمن، ولو كان هذا الثمن تزييف المادة المعالجة وتغيير طبيعتها.

وكان من جملة هذا الحصاد المرّ الذي حصدته هذه الدراسات حكمها على هذا الشعر بالخمول والعقم ـ وهي تريد فيما تزعم أن تبث نسغ الحياة في عروقه ـ حين قرأته هذه التمراءة المكتملة التامةالوفاء، فحولته إلى

«رموز» جامدة صلدة لا يزيدها الزمن التاريخي إلا صلادة وانكماشاً على ذاتها، فهي أشبه «بالكليشيهات» التي نضب منها ماء الحياة. وقد اعترى هذه التطبيقات قدر من عدم الدقة في فهم النصوص الشعرية أو من الالتواء بهذا الفهم، وانبنى على هذا الخلط والالتواء أحكام تعزّز هذا النقد فازداد الأمر بلبلة واضطراباً.

وبعد هذا كله، بل قبل ذلك كله، أين يقع هذا النقد من النقد الأسطوري الذي أرسى أصوله وبناه أصحابه الغربيون؟ لقد لاحظ د. الغذّامي مرّةً ـ وهي ملاحظة دقيقة ـ أن في نقدنا الراهن بمذاهبه المختلفة مقادير من شخصيات نقادنا وثقافاتهم تفوق ما فيه من أصوله الأولى، قال: «وأنا أزعم أن مصطلحاتنا التي تبدو مستعارة قد آلت عندنا إلى تحوّلات تجعلها مختلفة، وبالتالي فهي جديدة، وتعريبنا لها ليس مجرد ترجمة، ولكنه تهجين وتوليد يفضي إلى مولد جديد.

إن البنيوية والتشريحية والسيمولوجية لدى كتابنا هي ممارسات نظرية وتطبيقية فيها من الثقافة العربية أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزية. وربما أقول ـ بلا تحفظ ـ إن فيها من الذاتية الشخصية للمؤلف المعين أكثر مما فيها من العموميات الثقافية والتاريخية المأثورة بالوعي العام»[165].

إن انطباع المذاهب والفلسفات بطوابع الشعوب التي تنتقل إليها من الحقائق المقرّرة في تاريخ الفكر والحضارات، وليس يعرف التاريخ فلسفة كبرى انتقلت من حضارة إلى حضارات أخرى دون أن تطبعها شعوب هذه الحضارات بطوابعها القومية، وتمنحها مذاقاً خاصّاً وسمات متميزة. ولكن تطوير هذه الفلسفة أو ذلك المذهب النقدي الذي هو تعبير عنها يقتضي أمرين: معرفة ثقافتنا وأصولها معرفة دقيقة، ومعرفة ذلك المذهب أوالفلسفة معرفة استيعاب وتمثل وامتلاك ونقد، وإلّا فإننا سنضيع في غِمار التجريب و«التلفيق». وقد بدا لي أن نقدنا الأسطوري لشعرنا القديم مقداراً بل مقادير ضخمة من هذا «التلفيق» تفاقمت حتى عفّت على أصوله الأولى. وآية ذلك موقف هؤلاء النقاد من هذه الصور التي تتكرر في هذا الشعر كصورة المرأة والثور الوحشي وحمار الوحش وغيرها، فقد سمّوا هذه الصور صوراً نمطيّة، وفهموها فهماً بعيداً كل البعد عن مفهوم «الصور النمطية» التي تنتجها «الأنماط الأولية أو العليا» التي تحدّث عنها «يونج» وطبّقها

«فراي» في النقد، و«إلياد» في دراسة الأديان، وآخرون من أصحاب هذا المذهب. بل هم قد فعلوا ما يوشك أن يكون نقيضاً لهذا المفهوم حين مضوا يتعقّبون فُتات الحكاية ويجمعونه ليصنعوا منه حكاية أسطورية ذات محتوى واحد لا يتغيّر، وظنوا أن تكرار المحتوى أو أجزاء منه يشكل صورة نمطية، فكشفوا بذلك عن تصوّر مغلوط لمفهوم «الصور النمطية» لأن هذه الصور شكلية صرف لا تتحدد بالمضمون بل تتحدّد بالشكل. إنها تلك الصور الكونية المعبّرة عن أغوار النفس البشرية السحيقة، والمتوّلدة عن «الأنماط العليا» التي يرثها كل إنسان من جنسه البشري، فكل «يوتوبيا» تسعى لخلق ساحة نفسية مهيّأة للسعي والعمل من أجل استعادة العصر الذهبي هي صورة نمطية تكرّر صورة عدن، ووفقاً لهذا التصور تكون جمهورية أفلاطون، وشيوعية ماركس، والفردوس المفقود لملتون صوراً نمطية تكرّر الصورة الأولى على الرغم من اختلاف هذه الصور اختلافاً هائلاً في مضامينها. وتكون كل رحلة إلى العالم الآخر يعقبها الانبعاث من جديد صورة نمطية كرحلة السندباد، أو رحلة «أوليس» إلى بيت الموتى، أو دخول «يونس» عليه السلام في بطن الحوت، أو إلقاء «يوسف» عليه السلام في البئر أو... فهذه كلها صور استعارية للموت، وهي صور نمطية شكلية صرف على الرغم مما بين مضامينها من اختلاف وفرق. ويتضح بجلاء باهر من الأسطر السابقة التباين الضخم في مفهوم «الصور النمطية» بين نقاد شعرنا القديم ونقاد الأسطورة في الغرب لقد فهم الباحثون في شعرنا القديم «التكرار» في الموضوعات الشعرية أو في الصور الجزئية فهماً مغلوطاً حين ظنوا أنه «صور نمطية» بمدلولها الذي أرساه وأوصله أصحاب المذهب الأسطوري في الغرب، وغرب عنهم أن مصطلحات أيّ علم هي تاريخ هذا العلم.

وعلت موجة «التلفيق» حتى ابتلعت في جوفها بقايا هذا المذهب النقدي، فلم يخطر ببال أحد من هؤلاء الباحثين الأفاضل أن يسأل عن طبيعة النماذج الأسطورية التي رآها في هذا الشعر: أهي أساطير غير منزاحة أم هي نماذج أسطورية في عالم قريب من التجربة البشرية أم...؟ فكأنما قد غاب عنهم أن نقاد الأسطورة في الغرب لم يسووا بين الأدب والأسطورة حين حاولوا ربط هذا الأدب بالأعماق السحيقة للنفس البشرية، بل فرّقوا بينهما تفريقاً واضحاً يتمثل بمفهوم «الانزياح»، فالأدب ـ في مفهوم أولئك

الغربيين ـ أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية، ووظيفة النقد معرفة هذا الانزياح.

ولم تظفر بعض قضايا هذا النقد المعقّدة باهتمام الباحثين العرب، فأصمّوا آذانهم دونها، واستغشوا ثيابهم، فلم نجد أحداً منهم يتحدث من قريب أو بعيد عن «أنماط التحول» أو عن بعضها في هذا الشعر، فلم يتحدثوا عن نمط «المخادع» أو عن نمط «الطفل» أو عن غيرهما من الأنماط، فهل كان هذا الشعر خالياً من هذه الأنماط وفقاً للتفسير الأسطوري؟ وصاح بهؤلاء الباحثين صائح عجول، فاندفعوا يتدافعون بالمناكب والأيدي في درب شائك عسير لا يعرفون ريثاً ولا أناة، ولم يتوقف واحد منهم ـ ما عدا د. إبراهيم عبدالرحمن في مواطن يسيرة ـ ليلقي النظر على هذه القصيدة أو تلك بوصفها بنية مغلقة تتضافر أجزاؤها وتتضامّ لتعبّر عن «مقولة» واحدة بعبارة د. إبراهيم نفسه. بل مضوا يتحدثون مسرعين عن جزء من هذه القصيدة أو تلك مغفلين بقية أجزاء القصيدة إغفالاً تامّاً فكأنها فُضلة لا تستحق النظر! وهكذا تمزّقت القصائد بين أيديهم شرّ ممزق، وغدا الشعر الجاهلي في هذا الموكب الأسطوري المهيب رذايا تستودع في الطريق إلّا نتفاً يسيرة منه مجموعة على عجل من هنا وهناك تعلّقها الآلهة المنبعثة من مراقدها على أعراف خيولها المطهمة دلالة عليها ليس غير... وما أكثر ما فُهمت هذه «النتف أو البقايا» فهماً ملتوياً غريباً تنقصه الدقة ويعوزه الصواب! لقد ذبحوا الشعر من الوريد إلى الوريد، وطاروا إلى أساطيرهم يستظلون ظلالها الوارفة، ويحلمون بتاريخ غابر حاضر قادم من ريش وذهب وحرير!

قد يُدرِكُ المتأنّي بعضَ حاجتِهِ
وقد يكونُ من المستعجلِ الزّللُ

هوامش

(1) عبدالفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي. دار المناهل ـ بيروت 1987م

(2) لمزيد من المعلومات حول نظرية «فراي» انظر الفصل الخاص بـ «نظريات الأساطير» من الكتاب المذكور. ترجمة: حنا عبود.

(3) لمزيد من المعلومات حول آراء «يونخ» وعلاقتها بالأدب، وحول الأنثربولوجيا الثقافية، انظر «المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي».

(4) شكري عياد: موقف من البنيوية ص: 196، مجلة فصول. العدد الأول.

(5) إمرسيا إلياد: الدنيوي والمقدس ص: 9.

(6) المرجع السابق: ص: 12.

(8) المرجع السابق: ص:189 وما بعدها.

(9) المرجع السابق: ص:190.

(10) المرجع السابق: ص: 126 وما بعدها.

(11) المرجع السابق: ص: 191 وما بعدها.

(12) الأسطورة: ك.ك.رائفين. ترجمة جعفر صادق الخليلي ص:9.

(13) المرجع السابق: ص: 10 و 11 و 59 ومواطن أخرى.

(14) المرجع السابق: الفصل الأول «الأساطير والنظريات الهومرية».

(15) المرجع السابق: ص: 93.

(16) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ص: 121.

(17) مرجليوث: أصول الشعر العربي.

(18) الصورة الفنية ص 123 وما بعدها.

(19) المصدر السابق: ص: 127.

(20) المصدر السابق: ص: 140.

(21) المصدر السابق: ص: 143.

(22) شرح أشعار الهذليين: شعر أبي كبير الهذلي ق: ص: 111. الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة 1385 ـ 1965م.

(23) الصورة الفنية: ص: 157.

(24) المرجع السابق: ص: 157.

(25) نصرت عبدالرحمن: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي. دار الفكر للنشر والتوزيع. عمان/ الأردن 1985م.

(26) المرجع السابق: ص: 148.

(27) شعر أبي ذؤيب الجاهلي: ص: 179.

(28) المرجع السابق: ص: 186.

(29) شرح أشعار الهذليين: ق ص: 63.

(30) المصدر السابق: ق ص: 34.

(31) المصدر السابق: ق ص: 34، ص44، ص82، ص86، ص91، ص146.

(32) المصدر السابق: ق ص: 50.

(33) شعر أبي ذؤيب الجاهلي: ص: 187.

(34) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري. دار الأندلس. بيروت ط2, 1981م.

(35) المرجع السابق: ص: 87.

(36) المرجع السابق: ص: 99.

(37) المرجع السابق: ص: 103.

(38) المرجع السابق: ص: 124.

(39) المرجع السابق: ص: 125.

(40) المرجع السابق: ص: 130.

(41) المرجع السابق: ص: 131.

(42) انظر وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية: قصة الثور الوحشي.

(43) المرجع السابق: الموضع نفسه.

(44) الصورة في الشعر العربي: ص: 128.

(45) المرجع السابق: ص: 131.

(46) المرجع السابق: ص: 134.

(47) المرجع السابق: ص:134 وما بعدها.

(48) المرجع السابق: ص: 135.

(49) المرجع السابق: ص:136.

(50) المرجع السابق: ص: 137 «الهامش».

(51) سورة النحل. آية: 58 و 59.

(52) سورة الإسراء. آية: 31.

(53) الصورة في الشعر العربي: ص: 138.

(54) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(55) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(56) المرجع السابق: ص:14

(57) المرجع السابق: ص: 141 وما بعدها.

(58) المرجع السابق: ص: 144.

(59) المرجع السابق: ص: 144 وما بعدها

(60) المرجع السابق: ص: 145.

(61) المرجع السابق: ص: 144.

(62) المرجع السابق: ص: 149.

(63) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(64) الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية ط2. ص: 258.

(65) التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي. مجلة فصول.

(66) الشعر الجاهلي: ص: 12.

(67) المرجع السابق: ص: 71.

(68) المرجع السابق: ص: 275.

(69) المرجع السابق: ص: 268.

(70) المرجع السابق: ص: 278.

(71) المرجع السابق: ص: 316.

(72) الرحلة في القصيدة الجاهلية. الباب الثاني ومقدمة الطبعة الثانية.

(73) الشعر الجاهلي. ص: 321، وانظر ص 319.

(74) مجلة فصول المجلد الثالث ص 133 وما بعدها، وانظر الشعر الجاهلي ص: 330 وما بعدها.

(75) المرجع السابق: ص 132.

(76) الشعر الجاهلي: ص 322.

(77) المرجع السابق: ص 316.

(78) فصول، المجلد الثالث.

(79) المرجع السابق: ص: 131.

(80) الشعر الجاهلي: ص: 335 وما بعدها.

(81) فصول، المجلد الثالث.

(82) انظر القصيدة في المفضليات، وديوان الشاعر: صنعه د. ناصر الدين الأسد، معهد المخطوطات بالقاهرة، ومختارات من الشعر الجاهلي: أحمد راتب النفاخ طبعة دار الفكر بدمشق.

(83) فصول، المجلد الثالث.

(84) المرجع السابق: ص: 137.

(85) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(86) ديوان الأعشى. شرح وتعليق د. محمد محمد حسين. نشر مكتبة الآداب بالجماميز. القصيدة رقم «39».

(87) فصول، المجلد الثالث ص 139.

(88) ديوان الأعشى. ص: 250.

(89) فصول، المجلد الثالث ص 139.

(90) الصورة في الشعر العربي. ص: 68.

(91) المرجع السابق. ص: 65.

(92) المرجع السابق: ص: 66.

(93) مواقف في الأدب والنقد ص: 106، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1980م.

(94) المرجع السابق. ص: 107.

(95) المرأة في شعر الأعشى، دار الصدر لخدمات الطباعة 1987م.

(96) مواقف في الأدب والنقد. ص: 107.

(97) المرجع السابق: ص: 111.

(98) أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم. ص 115. فصول المجلد الأول، العدد الثالث، إبريل 1981م.

(99) المرجع السابق: ص: 118.
(100) المرجع السابق: ص: 118 وما بعدها.
(101) المرجع السابق: ص: 123.
(102) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(103) المرجع السابق: ص: 124.
(104) المرجع السابق: ص: 119 وما بعدها.
(105) المجلة العربية للعلوم الإنسانية ـ العدد السادس ـ المجلد الثاني ـ الكويت 1982م.
(106) المرجع السابق: ص: 108.
(107) المرجع السابق: ص: 80.
(108) نجيب البهبيتي: تاريخ الشعر العربي. الباب الأول (ص: 43.7) دار الفكر. مكتبة الخانجي.
(109) المرجع السابق: ص: 85.
(110) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(111) أرنست فيشر: الاشتراكية والفن: ص: 23.
(112) المرجع السابق ص: 28.
(113) المرجع السابق: ص: 55.
(114) مدخل إلى دراسة المعنى: ص: 101.
(115) المرجع السابق: ص: 103.
(116) المرجع السابق: ص: 91 ـ 93.
(117) المرجع السابق: ص: 100.
(118) المرجع السابق: ص: 99.
(119) انظر على سبيل المثال لا الحصر: البهبيتي: تاريخ الشعر العربي. مصطفى عبداللطيف الجاووك: المرأة في القرن الأول للهجرة. رسالة دكتوراه مخطوطة مقدمة إلى جامعة الإسكندرية. وهب رومية: الرحلة في القصيدة الجاهلية (الباب الثاني خاصة).
(120) مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة. ص: 86.
(121) تاريخ الشعر العربي: ص: 45.
(122) رومية: قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، فصل «أصول وتقاليد».
(123) المرجع السابق: ص: 80.
(124) العنكبوت، الآية: 61.
(125) العنكبوت، الآية 63.
(126) الزمر، الآية 38.
(127) مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي: ص: 60 وما بعدها.
(128)مدخل إلى دراسة المعنى: ص: 95.
(129) المرجع السابق: ص: 95.
(130) المرجع السابق، الصفحةنفسها.
(131) الشعر الجاهلي «تفسير أسطوري». دار المعارف، 1986م ط1.
(132) المرجع السابق: ص: 86.
(133) عبدالملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب. ص: 26، الدار التونسية للنشر 1989م.

(134) المرجع السابق: ص: 27 وما بعدها.
(135) محمد عصفور: روافد التجربة الإبداعية لدى الشابي. بحث مقدم لدورة الشابي الرابعة في فاس 10 ـ 12/1994م.
(136) نقلاً عن المرجع السابق.
(137) الشعر الجاهلي: ص: 87.
(138) انظر: علي سامي النشار: نشأة الدين.
(139) الشعر الجاهلي: ص: 87 و 104 و 105.
(140) المرجع السابق: ص: 104.
(141) المرجع السابق: ص: 104.
(142) شوقي ضيف: العصر الجاهلي: ص: 415. الطبعة الثالثة عشرة. دار المعارف.
(143) الأنبياء: آية: 5.
(144) الصافات: آية: 36.
(145) الطور: آية: 30.
(146) الحاقة: آيات: 38 ـ 42.
(147) الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن. مادة «شعر» تحقيق: صفوان داوودي. ط1، 1992م، دار القلم. دمشق.
(148) الشعر الجاهلي: ص: 105.
(149) المرجع السابق: ص: 110.
(150) المرجع السابق: 125.
(151) المرجع السابق: ص: 127.
(152) ديوان مجنون ليلى. جمع وتحقيق: عبدالستار أحمد فرّاج. مكتبة مصر. بلا تاريخ.
(153) الشعر الجاهلي: ص: 142.
(154) المرجع السابق: ص: 162.
(155) المرجع السابق: ص: 164.
(156) المرجع السابق: الصفحة نفسها.
(157) المرجع السابق: ص: 166.
(158) المرجع السابق: ص: 167.
(159) المرجع السابق: ص: 168.
(160) المرجع السابق: ص: 169.
(161) المرجع اسابق: ص: 170.
(162) المرجع السابق: ص: 171 وما بعدها.،
(163) المرجع السابق: ص: 180.
(164) شكري الماضي: «من إشكاليات النقد العربي المعاصر»، بحث مخطوط وقفت عليه منذ سنوات، وأظنه نشر في مجلة الاجتهاد البيروتية.
(165) ثقافة الأسئلة ص: 203، كتاب النادي الأدبي الثقافي 1412 ـ 1992م.

الحواشي

(*) تكمّشوا: أسرعوا. المكرعات: النخيل المغروسات في الماء. آل يامن: قوم من هجر لهم نخيل وسفن. الصفا والمشقّر: قصران بناحية اليمامة. سوامق: مرتفعات طِوال. الجبّار: الذي فات اليد لطوله. الأثيث: الغزير. عالين قنواناً: أي قد أدرك هذا النخل وأينع فتمايلت عروقه، وعالجتها فروعه.. القنوان: العذوق. البسر: ما احمرّ من التمر.

(*1) الحمول: الإبل التي يحتمل عليها. الأعراض: الأودية. غير منبّق: غير مُزهٍ.

(*2) التفعت الظباء بالظلال: لجأن إليها يستترن من الحرّ. قِلن: من القائلة، وهي نوم نصف النهار. الكنس: ج كناس، وهي حفيرة ـ يحفرها الظبي في أصل الشجرة يقيل فيها. أنمي: أرتفع. الحرف المذكّرة: الناقة القوية التي تشبه الفحل. المواقع: المطارق، شبه مناسم الناقة بمطارق الحداد. الخنس: القصار.

(*3) هوازن: جدّهم الأعلى. الحقيقة: ما يحقّ عليهم أن يحموه. المزنوق: اسم فرسه. المنيح: قدح تكثر به القداح لا حظ له. وإنما خصّ المنيح لكثرة جولانه في القداح، لأنه إذا خرج منها ردّ فيها. المشهّر: المشهور. الازورار: الميل عن الشيء والانحراف. الخزاية: الاستحياء. يعذر: يأتي بعذر. المدوّر: الذي يطوف بالدوار، وهو أعماد كانوا يتخذونها بحذاء أوثانهم، وقيل هو اسم صنم.

الباب الثاني
محاولات جديدية في تفسير شعرنا القديم

أغراض أم رموز؟

ما أكثر المتحمسين لأدبنا القديم! وأكثر منهم الهاجعون في ظلاله، وقد رزق هؤلاء وأولئك قدرا وفيرا من اليقين الهادئ المطمئن، وأقدارا من الغبطة الكاذبة والفتنة بوساوس النفس. ولم تفلح موجة الحداثة - على اختلاف منابعها وشواطئها، وهو اختلاف ليس باليسير ولا الهين لمن ينعم النظر - في بناء ذائقة شعرية جديدة تفوق الذائقة الشعرية القديمة أو ترثها. وأمست حالنا في النقد والأدب - كحالنا في وجوه حياتنا الأخرى - مزيجا متداخل العناصر، ومتفاوت السمات، تتقارب ملامحه حتى تتآخى أو تتجانس حينا، وتختلف حتى تتقاطع وتتدابر أغلب الأحيان. وتلف المرء حيرة مُرّة غامضة وهو يتأمل صورة الحياة العربية الراهنة، فإذا هي قطعة من «الموزاييك» عبثت بها يد الدهر العابثة الماكرة فنسخت ما فيها من تجانس وانسجام، وأحالتها أشتاتا متداخلة لا تعبر عن الوحدة بقدر ما تعبر عن الخلخلة واهتزاز منظومة القيم. وليست المشكلة في الخلخلة والانتقال - فهاتان سمتان جوهريتان من سمات المجتمعات في مراحل التحول والانتقال - ولكنها في عمق الخلخلة وشدة الاهتزاز واستمرارهما مما ينذر بالتحلل والتفتت أكثر مما

يرشح للتماسك والوحدة. ولست أريد أن أستكثر لهذا الحديث المقاصد، بل أريد أن أصرفه عما لا ينبغي له إلى أمر النقد والأدب، فليست حياتنا الأدبية الراهنة سوى تعبير رمزي عن وجوه حياتنا الأخرى. وليس يصح ـ وفاء بحق المنهج ـ أن نتحدث عن الأدب والنقد كما لو كانا نسقين مغلقين أو منعزلين عن الظواهر والأبنية الاجتماعية الأخرى. ووفاء بهذا الحق ـ قبل غيره ـ كانت تلك الإشارة السابقة.

لقد استطاعت تيارات الحداثة أن تشعل بين جوانحنا قلق السؤال ـ وهذا نصر كبير لها، ومكسب عظيم لنا دون ريب ـ فسرت في النفوس رغبة جديدة مغامرة لا تكتفي بإعادة اكتشاف العالم بل تصبو إلى صياغته من جديد. وكانت الحداثة في النقد والأدب ـ بغض النظر عن تقويمها الشامل الآن ـ وجها بارزا مضيئا من وجوه الحداثة العربية. ولكن هذه الحداثة الأدبية وقعت، إلا أقلها ـ وهي تنظر إلى شعرنا القديم ـ أسيرة مفارقة غريبة شكل لحمتها وسداها طرفان متباعدان هما التراث النقدي العربي والنقد العالمي المعاصر، فظهرت جهود نقدية ممتازة حاولت قراءة تراثنا الشعري القديم وهي تئن تحت وطأة المفارقة المذكورة. لقد كانت هذه الجهود مفتونة بدهشة الكشف عن جوانب ثرية جدا في القصيدة الجاهلية. وأسعفها في ذلك أيما إسعاف خبرتها النقدية الجديدة بما فيها من أدوات نقدية ومعرفية لا عهد للدرس العربي بها من قبل. وكانت هذه الجهود مأخوذة بحركة الشعر الجديد تغار عليها، وتنافح دونها، وتحس أنها الوجه النقدي لها قبل سواها، أو قل إنهما تنتميان إلى مشروع واحد هو مشروع «الحداثة» وتتبادلان حق الاعتراف بمشروعية الوجود، ولم يكن من هموم حركة النقد الجديد تأكيد حق الاعتراف بالقصيدة القديمة أو بمشروعية وجودها، فذلك حق مكتسب تاريخيا، ومتفق عليه عبر أجيال كثيرة متلاحقة. بل بدت القصيدة القديمة ـ بما تملكه من جلال الماضي وسحره الغامض وسطوته الجبارة على الشخصية العربية وتغلغله في بناء هذه الشخصية ـ منافسا عنيدا للقصيدة الجديدة. وبدا زمنا غير قصير للنقاد الجدد ـ وكثير منهم شعراء جدد ـ أن هذه المنافسة العاتية لا تحسم إلا بسجال مرير يدور على جبهتين: جبهة القصيدة القديمة وفيها تتكشف عيوب هذه القصيدة وعوراتها، وجبهة القصيدة الجديدة وفيها تبرز إيجابيات هذه

القصيدة ومحاسنها، وهي ـ في كثير منها على نحو ماهو معروف وشائع ـ تكاد تكون نقائض تلك العيوب والعورات. وقد أسعف النقاد الجدد في هذه المعركة أيما إسعاف النقد العربي القديم والنقد العالمي المعاصر على حد سواء. أما إلى أي مدى استطاعت القصيدة الجديدة ـ ولما يمض على عمرها إلا أقل من نصف قرن ـ أن تحافظ على حيويتها وتجددها المستمر، وأن تكون بنجوة من عيوب أختها القديمة فذلك أمر آخر ليس هذا موطن الحديث عنه.

لقد تورطت حركة النقد الجديد، وهي تعالج القصيدة العربية القديمة، باقتراض جملة من الأفكار والمفاهيم المستمدة من النقد العربي القديم بدل أن تستمد هذه الأفكار والمفاهيم من القصيدة نفسها، يدفعها إلى ذلك أمران:

أولهما الرغبة ـ الصريحة أو المضمرة ـ في تأكيد عيوب هذه القصيدة.

ثانيهما: وعورة القصيدة القديمة وكثرة عثار الطريق إليها.

وهي وعورة لا تأتي من جهة واحدة، بل تأتي من جهات شتى، فلغة هذه القصيدة ـ وهذه أقل الصعوبات وعورة واعتياصا ـ جافية كزة غريبة يفصل بينها وبين الحساسية اللغوية الجديدة أزيد من خمسة عشر قرنا من تطور الحس اللغوي. ومذاهب شعرائنا القدامى في التصور والتعبير ـ على كثرة ما قيل وشاع من انكشاف معاني الشعر القديم وقربها ـ مذاهب غير واضحة ولا مكشوفة، بل هي إلى الغموض أقرب وبه أمس رحما. وتقاليد هذه القصيدة ـ على كثرة ما قال فيها الناس وحبّروا ـ هي الغموض عينه صرفا. وعلاقة هذه القصيدة بما درج على تسميته «مناسبة القصيدة» ليست قريبة المطلب أو سهلة المنال ومفهوم «أغراض الشعر» مفهوم بائس وضرير، بل لعله أبعد مفهومات نقدنا القديم عن الصواب وأشدها إيغالا في المغالطة، وأقواها تعبيرا عن النظرة الجزئية الضيقة وقصر النظر. وقل مثل ذلك أو قريبا منه في أمر المطالع والخواتم وطرق التخلص من غرض إلى غرض ـ على حد تعبيرهم أو تسميتهم ـ بعبارة واحدة: إن القصيدة الجاهلة ـ خلافا لكثير مما تراكم في الكتب الدائرة بين أيدي الناس ـ قصيدة مراوغة دقت فيها آثار الصنعة حتى خفيت، فخدعت كثيرا من القراء والباحثين، لا فرق في ذلك يذكر بين متعصب لها ومتعصب عليها. أو قل: إنها مدينة الأسرار

التي لا تبوح بأسرارها إلا بعد مدارسة طويلة وشقاء بالغ. ولقد أخذت حركة النقد الجديد ـ إلا قليلا منها ـ هذه المفاهيم النقدية الضيقة القاصرة، واطمأنت إليها دون فحص أو مراجعة، فآلت إلى ما آل إليه أولئك المتحمسون والهاجعون في ظلال تلك القصيدة من ضيق النظرة ومحدودية الرؤية وهشيم الحصاد. وقد تكون رغبة جامحة أن يحاول المرء الحديث عن هذه القضايا النقدية جميعا ابتداء من القصيدة القديمة نفسها لا من النقد الذي أقيم بناء عليها. ولذا فإنني سأقصر القول على مفهوم «الغرض الشعري» سالكا سبيل الانتقاء لا سبيل الحصر والاستقصاء لعلي بذلك أفلح في تصحيح هذا المفهوم النقدي أو في تعديله وتنقيحه.

لا يخلو كتاب من كتب نقدنا القديم ـ فيما أعرف ـ من التعرض الصريح لمفهوم «الغرض الشعري» أو من الإشارة أو الإيماءة إليه. ويتفق أولئك النقاد على أن القصيدة العربية المركبة ـ بتعبير حازم القرطاجني ـ مكونة من مجموعة من الأغراض الشعرية المختلفة كالأطلال والغزل ووصف الصحراء ومشهد الصيد والفخر والهجاء والمدح والحكمة وسواها.. ويتحدثون عن كل غرض من هذه الأغراض حديثا منبت الصلة بالحديث عن الأغراض التي تتلوه، أو تسبقه في القصيدة الواحدة. بل هم يعقدون الصلة بين القصائد ـ مهما تباينت طبيعة وتصورا ووظيفة وقائلا وزمنا ومكانا ـ حين يتحدثون عن الغرض الواحد. وتتجلى هذه الصلة ـ مضمرة كانت أو صريحة ـ بهذه الأحكام النقدية الجزئية التي تتناثر على امتداد درب النقد القديم. فهذا أمدح بيت، وذلك أغزل بيت، وذلك أهجى بيت، والرابع أحكم بيت وهكذا... وهذا أوصفهم للمطر، وذاك أوصفهم للناقة وذلك أوصفهم للخيل، والرابع أوصفهم للخمر والحمر والوحشية وهكذا... وهذا أسبقهم إلى تقييد الأوابد، وذاك أكثرهم تفننا في الاعتذار، وذلك أوصفهم لربّات الحجال، والرابع مداحة نواحة وهكذا... والحديث قياس. وليس في هذه الأحكام الجزئية ما يضر، بل هي مطلوبة ونافعة، وقد أدت خدمة جليلة لدراسة الشعر العربي ودارسيه. ولكن الذي يضير ولا ينفع هو أن نتوهم أن هذه الموازنة السطحية العجول هي نقد الشعر وتحليله وتأويله. إن أولئك النقاد لم يشعروا ـ وهم يفرقون ما اجتمع، ويجمعون ماتفرق ـ بأنهم قد عبثوا بوحدة القصيدة أيما عبث فأفسدوها، ولم يحسوا أنهم قد

أحلوا مفهوم «الغرض الشعري» محل «مفهوم القصيدة» واستبدلوه بها، وربما لم يدركوا أنهم أسسوا نظرة نقدية إلى الشعر العربي يعروها الضعف والفساد لأنها مناقضة لطبيعة هذا الشعر - ولاسيما الجاهلي منه - فلم ينظر شعراؤنا القدماء إلى هذا الشعر بصفته «أغراضا أو فنونا» كما فعل نقاده، بل نظروا إليه بصفته «قصائد»، وليس يخفى مابين هاتين النظرتين من فروق شاسعة وعميقة. ولو كان الشعر الجاهلي، كما خيل لأولئك النقاد - أي لو كانت القصيدة أغراضا متباينة لا ينظمها ناظم نابع من القصيدة نفسها والموقف الشعري نفسه - لكان جانب ضخم من هذا الشعر عبثا لا يستحق العناء بله التقدير الرفيع الذي نخصه به دونما حرج، ولكان الشعراء الجاهليون يعبثون بنا عبثا ماكرا لا نرتضيه. وإلا فما معنى أن يمدح شاعر - كما نكرر دائما دون حرج - فيبدأ قصيدته بحديث الأطلال والظعن - كما فعل زهير مثلا في قصيدته المعلقة - لا رغبة في تصوير تجربة إنسانية عاشها بل رغبة في التفنن الشعري، وقضاء لواجب التقليد أو العرف الفني - كما نزعم؟ فهل كان زهير يريد إثبات قدرته الشعرية ثم لا شيء وراء ذلك؟ هل كان يريد الشعر للشعر أو الفن للفن ثم لا شيء وراء ذلك؟ ولو كان كذلك حقا هل كان يستحق منا كل هذا الثناء والإعجاب اللذين نستكثر منهما دون حذر أو احتراس حين نتحدث عنه؟ إن علينا أن نتذكر - ونحن نثير هذه الأسئلة أو المشكلات - أن الشعر العربي لم يعرف على امتداد تاريخه الطويل مرحلة انفك فيها عن وظيفته الاجتماعية أو الذاتية، وهل الذات - مهما أسرفنا في تصور فرديتها - إلا ذات اجتماعية؟

ولعل من الإنصاف أن نذكر أن طرفا من القلق الذي نستشعره اليوم قد خامر نفوس بعض نقادنا القدماء، فحاولوا أن يلتمسوا تفسيرا لهذه التركيبة الغريبة من الأغراض الشعرية التي تكون بنية القصيدة العربية القديمة. وكان ابن قتيبة في «الشعر والشعراء» أول من سجل هذا الأمر فيما نقله عن بعض أهل العلم - كما يقول - وتابعه فيما ارتضاه وسجله آخرون كابن رشيق في «العمدة» وغيره. وعلى الرغم من أن ابن «قتيبة» كان يتحدث عن «قصيدة المدح» تحديدا، فقد فهم كلامه - في كثير من الأحيان - فهما غامضا فاتسع ليشمل - لدى كثير من الدارسين - بنية القصيدة العربية القديمة عامة لا بنية قصيدة المدح وحدها. ولكن التفسير الذي نقله ابن

قتيبة عن بعض أهل العلم وارتضاه لا ينقع الغلة ولا يشفي من القلق، فقد حاول هذا العالم الكبير تفسير بنية القصيدة بأمور مستمدة من خارج القصيدة بعضها اجتماعي وبعضها نفسي، فبدا الشاعر القديم شخصية غريبة لا تخلو من ملامح «كاريكاتورية» تذكرنا بشخصية البهلوان أو «الحواء» أو «المشعوذ المحتال» وبدت التمصيدة القديمة سلسلة من الشراك الخادعة يفضي بعضها إلى بعضها الآخر حتى تستقر ـ ويستقر صاحبها معها ـ بين يدي الممدوح!

«قال أبو محمد: وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصَّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدّمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها)، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، ،وأُلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا فيه بسهم، حلال أو حرام، فإذا (علم أنه قد) استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل»(1).

ولست أعتقد أن هذا التفسير الذي سجله ابن قتيبة يقنع أحدا، أو يقع في النفوس موقع الاطمئنان، فهو ـ إضافة إلى ما قدمت من ملاحظات عليه ـ يجعل وظيفة الشعر محصورة في التكسب، ويجعل قصيدة المدح بنية معزولة مغلقة لا تكاد تتصل بالظواهر الاجتماعية الأخرى إلا بأوهى الأسباب ـ وليست قصية المدح الجاهلية كذلك ـ ويجعل الشاعر ذاتا منكفئة على نفسها تصم أذنيها، وتغمض عينيها، وتوصد أبواب القلب والروح، وتتكمش منغلقة في شرنقتها، فتنقطع عن حركة المجتمع وقضاياه ومخاوفه وأحلامه

وشروطه التاريخية ـ وليس الشاعر الجاهلي كذلك ـ ويبدو من العبث حقا أن يتحدث المرء عن الشعر مالم يكن مزودا بمفهومات شمولية عن الحياة والإنسان وقضاياه الكبرى وموقع الفن من هذه الحياة ووظيفته فيها.

وعززت كتب الحماسة هذه النظرة الجائرة إلى الشعر. وحدث ذلك في زمن مبكر من تاريخ الحركة الشعرية العربية حين صنف أبوتمام حماسته المشهورة، ووزعها على الأغراض أو الفنون. ثم سار الآخرون في سبيله لا يكادون يحيدون عنها.

وحين جاء العصر الحديث ورث دارسو هذا الشعر هذه النظرة الجزئية الضيقة، ونزلت من أنفسهم منزلة الحقائق، ففاضت المكتبات بسيل من هذه الكتب التي عرضت لأغراض هذا الشعر ـ لدى كل شاعر على حدة، أو لدى شعراء عصر بكامله، أو لدى الشعراء في عصور متتابعة ـ بالدرس والتحليل حتى ليعد النص على بعض هذه الدراسات تزيدا لا وجه له، ففي الكتب الدائرة بين أيدي طلاب الجامعة وحدها مايكفي حجة ودليلا. وهكذا تمزقت القصيدة شذرات أشتاتا، وتمزقت بذلك وحدتها التي أصلها الشعراء، وعبث بها النقاد فأفسدوها. لقد كان هذا النهج في الدرس الأدبي هينا قريب المنال تغري سهولته بالاستزادة، ووجده كثير من الشداة والناشئة سبيلا ذلولا موطأة الأكناف، فجروا فيها طلقا. وتوجس عدد من كبار دارسي الشعر مما رأوا، وأحسوا إحساسا قويا ـ وإن يكن غامضا بعض الغموض ـ أن دراسة الشعر على هذا النحو ما هي إلا غثاء أحوى، فنفروا يؤسسون نظرة جديدة إلى الشعر تشكك في جدوى النظرة السائدة، وتكشف عورها وزيغها، وتدرس هذا الشعر بوصفه قصائد لا أغراضا شعرية. ويعد كتابا د. مصطفى ناصف «دراسة الأدب العربي القديم، قراءة ثانية لشعرنا القديم»، وكتاب د. لطفي عبدالبديع «اللغة والأدب)، وكتاب د. كمال أبو ديب «الرؤى المقنعة» جهودا متميزة في هذا المضمار. والتفت د. يوسف خليف في كتابه (ذو الرُّمة: شاعر الحب والصحراء) التفاتة طيبة إلى مفهوم القصيدة في ديوان هذا الشاعر، كما التفت في كتابه «دراسات في الشعر الجاهلي» إلى هذا المفهوم أيضا، ولكنه وقف بهذه الالتفاتة في منتصف الطريق حين رأى أن القصيدة العربية القديمة مقسومة مناصفة بين الشاعر والمجتمع، وليس يخفى مافي هذه الالتفاتة من أصالة

وبصر بشعرنا القديم، ولكنها تحتاج إلى تنمية وتطوير وتحديد. ورأى الدكتور جمال بن الشيخ ـ في محاضرة سمعتها منه ـ رأيا يقترب من رأي د. خليف فقسم القصيدة إلى ثلاثة أجزاء سماها: الكتابة الذاتية والكتابة الكونية والكتابة الاجتماعية. وهذا رأي أصيل كسابقه، ولكنه ـ كسابقه أيضا ـ يحتاج إلى تنمية وتطوير وتحديد. وحاول د. إبراهيم عبدالرحمن في كتابه «بين القديم والجديد»، ولاسيما في مقالته: «التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي» البحث عن وحدة القصيدة العربية القديمة، فأحسن أيما إحسان في إثارة القضية/ المشكلة، ولكنه سلك في معالجتها مسلكا آخر يستحق حوارا أعمق وأطول مما تسمح به هذه الصفحات، وهذا ما فعلته في الباب الأول. ولكن هذه الجهود النقدية الطيبة كلها لم تفلح في تصحيح النظر إلى شعرنا القديم، وأوشك أن يطويها في لجّته موج الدراسة الغرضية الزاحف بين جدران الجامعات وخارجها على حد سواء.

وليست فكرة «الغرض الشعري» -بعد هذا كله- فكرة واضحة أو دقيقة، بل هي فكرة فضفاضة يلفها الغموض، إذا استثنينا بعض الأغراض البارزة كثيرة الدوران في الشعر كالأطلال والغزل والمدح والفخر والهجاء والرثاء والحكمة... فهم يحشرون مثلا في هذه الأغراض غرضا يسمونه «الوصف»، وهم في هذا يتابعون ابن رشيق في العمدة، ويعنون به وصف الطبيعة وحيوانها وطيرها. ولست أدري كيف يكون «الوصف» غرضا شعريا واضحا محددا كما توهموا؟ إن أدنى تأمل في هذا المصطلح يكشف لنا عن طبيعته المغايرة لطبائع الأغراض الأخرى، فهو لا ينتمي كتلك الأغراض إلى العالم الخارجي أو إلى المعاني، ولكنه ـ خلافا لها ـ ينتمي إلى عالم الفن أي إلى عالم اللغة وتشكيلها الجمالي. إنه ـ لو دققنا النظر ـ مسلك فني يسلكه الشعراء في أغراضهم الشعرية كلها. وهل من شك في أن الشعراء يصطنعون الوصف في الغزل والأطلال والهجاء والفخر والرثاء وسواها من أغراض الشعر كما يصطنعونه في الحديث عن الطبيعة وجمالها وفصولها وحيوانها و... سواء بسواء؟! وإلى أي غرض ينتسب نص قاله صاحبه في أبنائه الصغار الذين يخشى عليهم ختلة الدهر وغدر الأيام وقلة المساعف والنصير، ويقوم على تربيتهم فيحسن القيام، ويحلم لهم بما يحلم الأب العطوف لأبنائه؟ وإلى أي غرض نرد نصا آخر يتحدث فيه صاحبه عن زهده في

قومه، وانصرافه إلى قوم آخرين من وحوش الصحراء كما في لامية العرب للشنفرى؟ ولو أحب المرء أن يمضي في هذه السبيل لوجد في الشعر الجاهلي وحده طائفة ضخمة من النصوص الشعرية التي تستعصي على كل تصنيف غرضي معروف.

ولعل الإنصاف يقتضي أن نذكر أن القدماء أنفسهم لم يطمئنوا إلى هذه القسمة الغرضية للشعر ـ وإن تداولوها ـ فهي أغراض يتداخل بعضها في بعض، وتند عنها موضوعات كثيرة تستدعي استحداث أغراض أخرى أو اصطناع تقسيم غرضي جديد. وليس أدل على ما أقول من أن أبا تمام ـ ولعله أقدم من حاول تصنيف الشعر في أغراض أو موضوعات ـ جعل الشعر العربي في حماسته عشرة أغراض أو أبواب، فلم تستغرق هذه الأبواب كل الشعر، بل فاته باب أو غرض جاهلي عريق هو «العتاب والاعتذار». وحاول قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر» تصنيف هذا الشعر، فجعله ستة أغراض، ثم حاول بعقله المنطقي رد الشعر كله إلى غرضين اثنين هما: «المدح» و«الهجاء»، فأفسد من حيث أراد أن يصلح. وفعل الحسن بن وهب في كتابه «نقد النثر»، وابن رشيق في «العمدة» ما فعله سواهما أو قريبا منه، فلم يظفرا بغير ما ظفر به الآخرون، وبدا الشعر العربي مستعصيا على فكرة «الأغراض الشعرية» شامسا صعب القياد. وليست المحاولات الأخرى التي بذلها الباحثون رغبة في تصنيف شعرنا القديم كالشعر السياسي والشعر القبلي والشعر الموضوعي الذاتي أو الوجداني بأفضل أو أدق من المحاولة السابقة، فهي جميعا متداخلة وقاصرة. وإن لم يكن الأمر كما أقول، فليقل لي أحد ـ أي أحد ـ أين هو الشعر الذي يبرأ من ذاتية الشعر؟ وهل نتناسى أو نتجاهل أن الغيرية في الشعر هي ذاتية مقنعة؟ وأين تنتهي حدود القبيلة شعريا وتبدأ حدود السياسة شعريا؟ وأين؟ وأين؟ وأين؟ إن الشعر لا يحد بأمور خارجة عنه إلا من باب التعسف تيسيرا للدارسين ولاسيما الناشئة والشداة، ولكنه يحد بأمور نابعة منه بوصفه نظاما رمزيا ثانويا ينتمي إلى نظام متميز هو نظام الفن. وإذا كان الأمر كذلك ـ وهو كذلك حقا ـ كان علينا أن نحترس، فلا نعبث بهذا الشعر ظنا منا أننا نؤدي له خدمة جليلة. فإذا دعت الحاجة، وألزمت الضرورة ـ وليس ثمة مفر من الضرورة والحاجة في دراساتنا ـ

فليكن ذلك من أجل إضاءة القضية الأم لا من أجل طمسها ونسيانها. وليست تلك القضية إلا قضية «القصيدة» بصفتها وحدة متكاملة، كما وصلت إلينا من أصدق الروايات وأصحها مخرجا. ينبغي، إذن، أن تكون دراسة شعرنا الجاهلي بصفته نصوصا، سواء أكانت هذه النصوص قصائد أم مقطعات، لا بصفته أغراضا. وعلى دارسيه أن يبحثوا عن مقولة كل نص ـ بعبارة د. إبراهيم عبدالرحمن ـ أي عن الموقف الشعري في النص، وكيفية حيازته للعالم جماليا. وعلى كل دراسة تخفق في اكتشاف «المقولة» أو «الموقف» وترى ذلك أمرا عسير المنال أن تكف عن ادعاء قراءة النص. وليس هذا الإخفاق في الاكتشاف نابعا من عجز القراءة بالضرورة، فربما كان بسبب هذا العجز حينا، وبأسباب أمور أخرى كثيرة أحيانا، فنحن لا نملك من أمور النصوص الجاهلية التي انتهت إلينا بطريقة الرواية ـ في الأعم الأغلب ـ ما نملكه من أمور نصوصنا المعاصرة التي حفظها التدوين من كل عبث، ونحن لا نعرف من المعلومات المتصلة بالنص الجاهلي وبيئته وزمانه وقائله ما نعرفه من المعلومات المتصلة بنصوصنا المعاصرة. وسيمضي وقت طويل ـ في ظني ـ قبل أن نستطيع الحديث عن العصر الجاهلي حديثا تاريخيا دقيقا، فلا تزال صورة الحياة الجاهلية ـ ولاسيما الجاهلية المبكرة ـ غامضة أو كالغامضة، ولا تزال نشأة الشعر العربي وصدر شبابه الأول يلفهما الغموض، ولا تزال رواسب كثيرة مختلفة انحدرت إلى هذا الشعر من الديانات القديمة واللغات القديمة تحتاج إلى مزيد من البحث والتدقيق والمراجعة، ولا تزال بنية القصيدة الجاهلية بأغراضها المختلفة الغريبة التي تأتلف داخلها، وبقيودها الفنية الضخمة مبعثا للقلق والتساؤل ومعاودة النظر. وإذن ليس من الإنصاف أو العلم أن نرد الإخفاق في الكشف عن مقولة للقصيدة إلى علة واحدة هي علة القراءة العاجزة أو الناقصة. ولكن ذلك كله لا يعني أن يد الدهر قد عبثت بالشعر الجاهلي عبثا أفسده فليس يصلح بعده، ولكنه يعني أن عددا من نصوص هذا الشعر قد أصابها ذلك أو مقادير كبيرة منه، وأن كثيرا من هذه النصوص قد وصلت إلينا سليمة من عوادي الدهر أو كالسليمة، وما علينا ـ إذا أردنا دراستها ـ إلا أن نصطنع الجد في أمرها.

ولعل هذا الجد الذي نشترطهتمونندعو إليه في دراسة هذاتمالشعر يعني

ـ في جملة ما يعنيه ـ أن يتزود الدارس بخبرة الماضي وثقافة الحاضر معا، لأن أية دراسة تسقط من حسابها الخبرة الواسعة العميقة بالشعر الجاهلي وظواهره وتياراته ومذاهبه في التصور والتعبير، أو تسقط من حسابها المعرفة الأدبية الضخمة المعاصرة، ستكون بالضرورة دراسة عرجاء. وهو ـ أي هذا الجد ـ يعني أن دراستنا لهذا الشعر ينبغي أن تصطنع مفهوم القراءة المعاصر الذي لا يكتفي بالشرح والتفسير بل يتسع ويتعمق ليصل إلى التأويل. وهذا يعني أننا سنؤول كثيرا من أغراض هذا الشعر أو رموزه دون تعسف أو قسر. وليس هذا التأويل الذي ندعو إليه غريبا على الثقافة الإنسانية أو على الثقافة العربية الإسلامية، فلقد جنحت الدراسات القرآنية منذ عهدها المبكر لدى جميع الفرق الإسلامية ـ على تفاوت واضح بينها ـ إليه. ولعل أقدم إشارة إلى تأويل الأغراض الشعرية أو رمزيتها هي إشارة الجاحظ في كتابه «الحيوان» قال: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة، أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحا، وقال كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب، وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة، وصاحبها الغانم»[2]. ولا ريب في أن هذه ملاحظة ذات أهمية بالغة وخطر كبير، فهي تفتح باب «الرمز» أو «التأويل» على مصراعيه، وتسمح لنا بأن نعيد قراءة هذا التقليد الشعري «قصص الحيوان الوحشي» في ضوء فكرة «الرمز الشعري» أو المعادل الموضوعي.

ويعد د. نجيب محمد البهيتي رائد المحدثين في الالتفات إلى رمزية الأغراض الشعرية المختلفة، فهو يتحدث عن قصص الحيوان في الشعر الجاهلي، فيقول: «ولا ريب في أن الشاعريتخذ من هذه القصة مرآة يعكس عليها صورة أمر آخر غير موضوع القصة الأصلي»[3]. ويتحدث عن القصة الغرامية فيقول: «وكل ما أريد أن أنبه عليه الآن هو أن هذه القصص الغرامية خاصة صورة من صور التعبير الرمزي. أي أنها نوع من المجاز وليست حقيقة. والحب وسيلة من وسائل التعبير التصويرية عن مختلف العواطف والانفعالات البشرية في الشرق منذ القدم. ولا يزال كذلك إلى اليوم. وأقرب ما يحضرني من ذلك من واقع التاريخ المتفق على دلالته

الرمزية: شعر التصوف، ونواح النائحات»[4]. ويتحدث عن الافتتاحية الغزلية فيراها صورة رمزية، يقول: «وهذا الوجه من وجوه التعبير الرمزي في الشعر الجاهلي لم يقف عند القصة، ولكنه تعداها إلى ذلك الغزل الذي يقدم به الشعر لقصيدته، فهو كذلك لا يقصد به الشاعر إلى موضوعه، وإنما يقصد به إلى غير ذلك مما يهم الشاعر أمره، ويأخذ عليه نفسه، ومن هنا يأخذ ذلك الاستفتاح الغزلي للقصيدة الجو الذي يعيش فيه الشاعر، والذي يملي عليه شعره. فالمرأة في ذلك رمز، وأسماء النساء أسماء تقليدية، تجري في الشعر عند الشعراء دون وقوع على صاحباتها»[5].

وأحس د. عبدالقادر القط في كتابه «في الأدب الإسلامي والأموي» بذوقه المرهف، وخصب تصوره لمفهوم الشعر، أن الأغراض الوجدانية في الشعر صالحة لحمل دلالات اجتماعية أشمل وأعمق، ولكنه آثر، لأسباب لم يذكرها، أن ينصرف عن متابعة هذه الملاحظات الذكية النافذة في القصائد القديمة المركبة، وراح يتابعها في قصائد العشاق العذريين.

وكان الأستاذ أحمد راتب النفاخ ـ رحمه الله رحمة المؤمنين الصادقين ـ شغوفا برمزية الأغراض الشعرية أيما شغف، ولكنه ـ أقولها بأسى صادق ـ لم يكتب فيها. وما أكثر الأيام التي أطال فيها النظر في لامية زهير بن أبي سلمى في «حصن الفزاري» وما أكثر ما ردد: لا أشك في أن زهيرا كان ينظر إلى «حصن» نفسه وهو يصور هذا المهر الأرن. وهو بذلك يشير إلى مشهد الصيد في القصيدة. وما أكثر ما طوينا الأماسي في تتبع صدور القصائد ورحيل الإبل نحاول أن نستشف ما فيها من رموز!

ولم تؤرق كاتب هذه السطور قضية في الشعر الجاهلي منذ بدأ اتصاله به قبل ما يقرب من ربع قرن كما أرقته قضيتان هما: وحدة القصيدة الجاهلية، ورمزية أغراضها. وقد حاول ـ على قدر الطاقة ـ أن يقدم رؤيته الخاصة لهاتين المشكلتين في الباب الثاني من كتابه «الرحلة في القصيدة الجاهلية». ولم تزده الأيام والخبرة إلا إيمانا بما فعل، فأنا لم أزل أعتقد أن كثيرا من الموضوعات الشعرية الجاهلية لم تدفع إليها ظروف البيئة وحدها، ولا فرضها العرف الشعري وحده، بل هي ـ على وجه التحقيق ـ موضوعات شعرية استمدها الشعراء من البيئة أو من الموروث، وراحوا يوظفونها للتعبير عن مواقفهم من الحياة، فنفذوا منها إلى التعبير عن مشكلات كبرى في

الحياة كانت تؤرقهم[6].

وقد يكون من تمام النظر أن أختم هذا المدخل بقراءة نص جاهلي مشهور ذائع بين الناس هو قصيدة زهير بن أبي سلمى «المعلقة». ونص آخر من شعر البادية في صدر الإسلام.

ولقد أعرف أن دراسة نص من هذا الفيض الشعري الغزير لا تقوم شاهدا أو حجة لما قدمت من القول، ولذا فإنني سأعنى بدراسة النصوص وحدها في الفصلين القادمين.

يذكر مؤرخو الأدب أن زهيرا مدح بهذه القصيدة «هرم بن سنان» و«الحارث بن عوف» بطلي السلام في تلك الحرب التي نشبت بين القبيلتين المتراحمتين «عبس وذبيان» فكادت تفنيهما. ولم تكد نار الحرب تنطفىء حتى ذرّ قرن الشر من جديد حين قتل أحد الخارجين على الصلح - وهو حصين بن ضمضم الذبياني - رجلا من عبس، فبلغ ذلك هرم بن سنان والحارث بن عوف فاشتد عليهما، وبلغ بني عبس فاشتد عليهم قتل صاحبهم، فبعث إليهم الحارث بمئة من الإبل معها ابنه، وقال للرسول: قل لهم: اللبن أحب إليكم أم أنفسكم؟ فأقبل الرسول حتى قال لهم ما قال. فقالوا: نأخذ الإبل، ونصالح قومنا، ويتم الصلح فذلك حين يقول زهير «أمن أم أوفى... القصيدة. ويفهم من هذا الكلام أن النفوس لم تصف من شوائبها كل الصفاء، فقد أوشكت الحرب أن تعود جذعة لولا أن تداركها هذان المصلحان، وأن زهيرا قال قصيدته وقت السلم وفي بعض النفوس بقية من الماضي القريب، أو لنقل إن فكرة السلم لم تكن قد توطدت واستقرت، فلا تزال أشباح الحرب تناوشها ولو من طرف خفي. فكيف نعيد اكتشاف هذه القصيدة؟ وكيف نفهم مقولتها بعيدا عن مفهوم المديح المغالط؟ ولو كانت مقولة القصيدة مرتبطة بفكرة المديح لكان من العسير علينا أن نقيم بين هذا المديح وبقية موضوعات القصيدة من أطلال وظعن وتصوير للحرب وحكمة آصرة أو سببا، فكيف تغذي هذه الموضوعات المختلفة فكرة المدح؟

إنني أعتقد أن القصيدة تتحدث عن فكرة «السلم» البهية المتألقة وعن فكرة «الحرب» التي تناوشها بين الحين والآخر، أو قل عن هذه الأحلام الجميلة القلقة التي تملأ نفوس الناس ونفس زهير على حد سواء - وهذه هي مقولة القصيدة - وليس من العسير أن نرد موضوعات القصيدة المختلفة

إلى هذه المقولة، فهي التي تغذيها، وتنشر أطيافها في أرجائها جميعا. فمنذ مطلع القصيدة يتداخل صوتان اثنان في هذا الاستفهام الإنكاري المثقل بالتوجع «أمن أم أوفى دمنة لم تكلم» هما: صوت الشاعر الرامز لفكرة الحياة/السلم، وصوت الديار العاجزة عن الكلام الرامز لفكرة الفناء/الحرب. ولا يلبث صوت الحياة أن يتغلغل في هذه الديار المقفرة الموحشة، فيبرز هذا الوشم المتجدد «ديار لها بالرقمتين كأنها مراجع وشم في نواشر معصم» رمزا لإرادة الحياة وأحلام الجماعة، أو هو «تعويذة» ضد هذا الفناء الذي يهدد الديار الصامتة الموحشة. ولا يعتم هذا الوشم المتجدد الصامد أن يصير حياة تروح وتغدو، وتبشر بحياة جديدة أخرى من ورائها، فنرى الظباء وبقر الوحش أفواجا أفواجا، ونلفي أطلاءها ـ والطفولة بشارة الحياة الجديدة الناهضة ـ تنهض من كل جانب:

بها العينُ والآرامُ يمشين خِلفة

وأطلاؤها ينهضنَ من كل مجثمِ(*)

ويجب ألا نغفل عن هذه الحياة التي يصورها الشاعر، أو يحلم بها ـ فليس الشعر تصويرا للعالم الخارجي، ولكنه تعبير عن العلاقة بين الذات والموضوع، بين الأنا والآخر ـ إنها حياة خصبة خيّرة يظللها الود العميق، والشعور بالأمن والطمأنينة. أو قل هي حياة هذه الأمومة الحانية الولود بكل ما فيها من الخير والتواد والتعاطف. هل تظنني مسرفا إذا قلت: إن الصورة هنا موازاة رمزية لأحلام القبيلتين «عبس وذبيان» بحياة مطمئنة هادئة بريئة من الخوف، عامرة بالحب والسلام. أو هي صادرة عن هذه الأحلام. ويتداخل الصوتان من جديد -صوت الشاعر وصوت الديار، صوت الحياة وصوت الفناء- في جدل مثمر خصب نلمح فيه الشاعر وقد ملأته روح الإصرار على المعرفة وتجديد الانتماء والتوحد:

وقفتُ بها من بعدِ عشرين حِجّة

فلأيا عرفتُ الدارَ بعدَ توّهمِ

ويمضي الشاعر فيقول لنا: أجل لقد عرفت تلك الديار، إنها ديار الأحباب، ويمتلىء حبا لهذه الديار وخوفا عليها، فيندّ عن شفتيه دعاء نابع من القلب محمل بالحب والخير والسلام. وتجسد اللغة هذا الموقف العاطفي الجياش الذي تضج به الجوانح تجسيدا رائعا، فيعزف الشاعر عن الجمل

الاسمية عزوفا مطلقا، وتتدفق الجمل الفعلية مرتبطة بلحظة الكشف أو المعرفة مجسدة هذا الجيشان العاطفي بتنوعها الثّر الجميل بين ماض وأمر وخبر وإنشاء، موزع بين دعاء بالنعيم وآخر بالسلامة يحضنان بينهما نداء يحتل صاحبه القلب!

فلما عرفتُ الدار قلتُ لربعِها:

ألا عِمْ صباحا أيها الرَّبعُ واسلمِ

هل أخطىء إذا قلت: إنه حلم الشاعر العارف المبصر يضمه ويحميه ويناديه ويرجو أن يظلله النعيم والسلام؟ وهل تحلم القبيلتان المتراحمتان اللتان مزقتهما الحرب والبغضاء بغير الحب والنعيم والسلام؟ لقد تعانق الصوتان -صوت الشاعر وصوت الديار- في لحظة حب وكشف مدهشة بعد أن برى* صوت الشاعر من الوجع الذي كان مثقلا به في مطلع القصيدة، وبرى* صوت الديار من العجمة والوحشة والإقفار، وصار ممتلئا بالحياة والحب والخير والسلام. ثم يخرج زهير إلى حديث الظعائن، فيزداد الأمر انكشافا ووضوحا، ويوقد الغيرة في النفوس بهذا الحديث المدهش العامر بالأسرار والرؤى والمخاوف والأحلام:

تبصّرْ خليلي هل ترى من ظعائن

تحمّلن بالعلياء من فوق جُرثُمِ

علون بأنماط عتاق وكلَّةٍ

ورادٍ حواشيها مشاكهةِ الدمِ

وفيهنّ ملهى للصديق ومنظرٌ

أنيق لعينِ الناظر المتوسمِ

بكرنَ بكورا واستحرن بسحرةٍ

فهنّ ووادي الرسّ كاليد في الفمِ

جعلن القنان عن يمين وحزْنهُ

وكم بالقنان من مُحِلٍ ومُحْرِمِ

وورّكن في السوبان يعلون متنَهُ

عليهنَّ دلُّ الناعمِ المتنعمِ

كأنَّ فُتاتَ العِهن في كل منزلٍ

نزلن به حَبُّ الفنا لم يُحَطَّمِ

فـلـمـا وردن المـاءَ زُرْقـاً جِـمـامُـهُ

وضعنَ عِصِي الحاضر المتخيمِ(*2)

قد يكون هذا الحديث تقليدا شعريا ـ كما يقول كثير من الدارسين ـ بل هو كذلك حقا، ولكن المسألة لم تزل معلقة، فقد زادها أولئك الدارسون تعقيدا حين رأوها ترتبط بالجماعة، لأن التقاليد لا يمكن أن تستمر إلا في رحاب الجماعة، واقتربوا بها من الحل خطوة أخرى في الوقت نفسه. ولا بأس علينا في أن نظن أن الأعمال أو التقاليد الجماعية ترتبط بضرب من الرؤى الجماعية، وتعبر عن حلم ـ قد يكون غامضا ـ مشترك بين أفراد الجماعة نفسها. وعلينا أن نتذكر أن أحلامنا هي هذا المزيج المعقد العجيب من الوعي واللاوعي معا، من الحاجة والخوف والأمن والألم والسعادة و... أو لنقل من الماضي بما فيه ومن الحاضر بكل همومه ومسرّاته، ومن المستقبل بكل مخاوفه وأمانيه. والمرشح الأول للحديث عن هذه الأحلام هو الشعر أو الفن عامة.

ويلاحظ قارىء الشعر الجاهلي أن حديث الظعن ينتشر في صدور كثير من القصائد التي تتحدث الحرب أو الخصومة بين القبائل المتراحمة أو المتحالفة، فكأن هذا الموقف الوجداني، بما ينطوي عليه من معاني التراحم والألفة والمودة التي تنقلب إلى فراق وتباعد وقطيعة، يصلح للتعبير الرمزي عن حالة هذه القبائل وقد انقلب بها الدهر، وتداولتها صروفه، فردها من وئام وتفاهم وسلام إلى خصام وفرقة وحروب. ثم يتفاوت الشعراء بعدئذ في توليد المعاني وتصريف القول وتصوير المواقف تفاوتا يكفل لكل منهم التعبير عن رؤيته الخاصة وأصالته المتميزة.

وأول ما يلفت النظر في ظعائن زهير هو صوت الشاعر المتفرد الذي يقوم بدور السارد، ويعلق على الأحداث أمام جمهوره الصامت المتلقي. وهذا يعني أن هذا المقطع رسالة موجهة من الشاعر إلى الآخرين. وينبغي أن نتذكر أن كل نص شعري هو رسالة، وأن علاقتنا به هي علاقة حوار.

يبدأ زهير رسالته بهذا الشطر الشعري الذي كثر دورانه على ألسنة الشعراء قبل زهير وبعده، والذي اختلف في تفسيره وتفسير أشباهه الباحثون: «تبصر خليليّ هل ترى من ظعائن» فقال بعضهم في تعليل ظاهرة خطاب الصاحبين في الشعر: «إن أقل أعوان الرجل في إبله وماله اثنان،

وأقل الرفقة ثلاثة، وقال بعضهم الآخر: إن الحطاب لرفيق واحد لا رفيقين، ثم اختلفوا في توجيه ذلك. فقالوا تارة إن من أساليب العرب أن تخاطب الواحد مخاطبة الاثنين، كما في قوله تعالى مخاطبا مالكا خازن النار: ﴿**ألقيا في جهنم كل كفار عنيد**﴾. وقالوا تارة أخرى: إن الألف التي في الفعل ليست للتثنية، ولكنها مبدلة من نون التوكيد الخفيفة، وأجري الوصل مجرى الوقف لأن هذه النون لا تبدل ألفا إلا في الوقف،كما في قول الأعشى إن صحت نسبته إليه: ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا. وكلا التوجيهين مردود: أما الأول فلأنه يوقع في اللبس والإشكال لعدم وجود قرينة تدل على المراد. وأما الآخر فلما فيه من تكلف ضرورة لا مسوغ لها ولا مبرر. وقد ذهب الزجّاج المتوفى في مطالع القرن الرابع الهجري سنة 311 أو 316 إلى أن التثنية حقيقية، وأن الخطاب في الآية الكريمة للملكين. والأمر الذي لا شك فيه أن ظهور رفيقين مع الشاعر على مسرح الأحداث في هذه المقدمة ـ يريد مقدمة الأطلال ـ إنما هو ميراث من الشعراء الأولين المجهولين، ويعد تعبيرا طبيعيا عن ظاهرة طبيعية ترتبط بما تفرضه البيئة الصحراوية على كل مسافر فيها من احتياط لمفاجآتها. ومن الحق ما يذهب إليه التبريزي من أن أقل رفقة في الصحراء ثلاثة(7).،، وسواء أكان الخطاب لرفيق واحد أم لاثنين ـ وكلا الخطابين موجود في الشعر الجاهلي على امتداد تاريخه من امرئ القيس إلى ظهور الإسلام، وقد ظل الخطابان يترددان على ألسنة الشعراء حتى ظهور حركة الشعر الحديث ـ فقد خرج الباحثون إلى التعليل فأوعروا، ولم يأتوا بشيء يذكر. فليست القضية مرتبطة بطبيعة الحياة في الصحراء، أو بقواعد اللغة، ولكنها ـ في ظني ـ مرتبطة بمفهوم الشعر بوصفه رسالة موجهة إلى الآخر، لا فرق في أن يكون واحدا أو اثنين أو أكثر، فزهير هنا ـ ككل الشعراء الذين استخدموا هذين الخطابين ـ يوجه رسالة إلى المجتمع، ويرمز لهذا المجتمع بالصاحب أو الخليل. ونحن نتوقع ـ بناء على هذا التفسير ـ أن تتحدث الرسالة عن قضية كبرى تشغل بال المجتمع وتؤرقه. إن زهيرا ـ ههنا ـ يخاطب المجتمع، ويحمله مسؤوليته الأخلاقية تجاه هذه المسألة الحيوية التي يتحدث عنها، ولذلك يبدأ حديثه بقوله «تبصر خليلي» ولفعل «التبصر» ههنا خطره، فهو ـ دون أن نتعسف ـ لا يختص بالرؤية البصرية وحدها، على نحو مادرج الشراح على حصره،

بل يتسع ليشمل «البصيرة» أيضا. وهو، إذن، دعوة إلى التأمل والتفكير والتعقل. ترى أليس من حقنا أن نسأل الآن: أية قضية هذه التي تؤرق زهيرا، فيخاطب المجتمع بشأنها، ويحمله مسؤوليتها الأخلاقية، ويدعوه إلى أن يحكّم العقل في أمرها؟ إنها ـ في ظني ـ قضية الحياة التي تهددها أشباح الحرب. ويتداخل الواقع والحلم في هذا الحديث ـ كما يتداخلان في كل شعر عظيم ـ تداخلا مدهشا. أو لنقل إن الواقع الذي عقمه الممدوحان من شرور الحرب يغذي الحلم فتلتقي هذه الظعائن المطمئنة الآمنة الجميلة وهي تطوي الطريق حتى تكون تلك المياه الصافية الغزيرة موطنا لها ومستقرا. وليس من بأس علينا في أن ندقق النظر ـ أو نتوسم بتعبير الشاعر نفسه ـ في رحلة هذه الظعائن، فلعل هذا التوسم يكشف لنا نقاب الفن الجميل عنها فتضيء الوجوه، وتسفر الأسرار. ولعل أول ما يلفت النظر هذا الانحراف عن النسق العام إلى نسق خاص في قوله «وكم بالقنان من محل ومحرم»، فقد كان الشاعر يتحدث عن الظعائن، ثم انحرف إلى الحديث عن أمر لا علاقة له في الظاهر بهذه الظعائن ـ عن جبل القنان ـ ولم يلبث أن عاد بعدئذ إلى حديث الظعائن ـ النسق العام ـ من جديد. فهل لهذا الانحراف من دلالة سوى لفت النظر؟ يقول الإخباريون إن بعض الذين خرجوا على الصلح بين عبس وذبيان اعتصموا بجبل القنان. وإذن لم يكن تنكب هذه الظعائن جبل القنان مصادفة، بل كان قصدا، ولم يعد «جبل القنان» مكانا جغرافيا فحسب، بل ولج مجالا وظيفيا جديدا فأصبح رمزا لأشباح الحرب التي تهدد السلم، وأصبحت ـ بناء على ذلك ـ رحلة الظعائن رمزا لحياة السلم التي ينبغي أن تكون بمنأى عن كل تهديد. ولذلك ـ وحده ـ كانت هذه الرحلة آمنة مطمئنة عامرة بالجمال وعابقة بالفرح، وهذا هو سر غياب بكاء الشاعر وتصوير لواعجه إثر الظاعنين ـ والبكاء عنصر أساسي في حديث الظعن عامة، ولدى زهير في غير هذه القصيدة خاصة، وهذا يعني أن لعناصر الغياب في القصيدة دلالة لا تقل أهمية ـ في كثير من الأحيان ـ عن دلالة عناصر الحضور. ولأن هذه الرحلة رمز شعري لحياة السلم القادمة فإنها انتهت شعريا هذه النهاية الطافحة بالخير والجمال.

«فلما وردن الماء زرقا جمامُهُ

وضعن عِصيَّ الحاضرِ المتخيّم»

فقد خيمت هذه الظعائن قرب هذه المياه الغزيرة الصافية التي لم يردها أحد من قبل فيعكر صفوها، لتبدأ حياة جديدة يتوافر لها سبب الحياة الأول «الماء» ﴿**وجعلنا من الماء كل شيء حي**﴾. لقد انتهت الرحلة شعريا، وبدأت واقعا وحقيقة. انتهت رحلة الحلم، وبدأت رحلة الحياة، وهي رحلة تغاير رحلة الحياة السابقة مغايرة واضحة. وإنه لمما يلفت النظر حقا أن نرى هذه الظعائن تتحول عن ماء «هو رمز الحياة القديمة، حياة الحرب» إلى ماء آخر «هو رمز الحياة الجديدة».

«**تحملن بالعلياءِ من فوق جرثم**» (وجرثم ماء لبني أسد)

«**فلما وردن الماء زرقا جمامُهُ**

وضعن عِصيَّ الحاضرِ المتخيّم»

وليس عبثا أن تكون المياه التي وردتها مياها لم يردها أحد من قبل، وألا تكون ملكا لأحد إلا لهؤلاء المتخيمين الذين سيبدؤون حياتهم الجديدة، وأن تكون المياه التي تحملت عنها مياها لبني أسد - كما يقول الشراح - ونحن نعلم أن بني أسد وبني تميم انضموا إلى قبيلة ذبيان، وأن قبيلة عامر انضمت إلى قبيلة عبس في هذه الحرب، ونعلم أيضا أن حصين بن ضمضم الذي أوشكت الحرب بسببه أن تعود جذعة هو من ذبيان. فليست هذه المياه القديمة، إذن، إلا رمزا للقبيلتين المتحاربتين ومن حالفهما.

ومما يلفت النظر أيضا في رحلة هذه الظعائن، ويؤكد رمزيتها، أن جمال هؤلاء الظاعنات - على فتنته - ليس مبذولا يراه كل الناس، ويتمتعون به، ولكنه وقف على «الصديق» والناظر «المتوسم»:

وفيهن ملهى للصديق ومنظرٌ

أنيقٌ لعينِ الناظرِ المتوسَّم

فالأصدقاء الذين تملأ المحبة مابين جوانحهم، لا الخصوم الذين تملأ قلوبهم البغضاء، هم الذين يقوون على التمتع بهذا الجمال الفتّان - أو ما يرمز له - والناظر «المتوسم» أي الناظر المتبصر - وفي القرآن الكريم: إن في ذلك لآيات للمتوسمين[8] - لا الناظر الكليل النظر أو المستعجل، هو الذي يصيب ما يعجبه من هذا الجمال البهي - أو ما يرمز له - ولست أرتاب في أن هذا الناظر المتوسم هو ذلك الخليل الذي دعاه الشاعر في أول حديث الظعن إلى «التبصر»، إنه رمز لأولئك المصلحين والحكماء وذوي العقول

الراجحة الذين يستطيعون أن «يتبصروا»، فتهديهم بصائرهم إلى مواطن الخير وسبل الفلاح. أما أولئك الذين لم يرزقوا عقولا راجحة ولا بصيرة نافذة ولا عيونا لماحة فيحول بينهم وبين رؤية ذلك الجمال والاستماع به كلل وقطوع. وإنه لمن المدهش حقا أن تكون تلك الكلل التي تحجب هذا الجمال عن ذوي العقول الضعيفة، وتريه لذوي البصائر الثاقبة، كللا حمراء مشاكهة الدم:

علون بأنماط عتاق وكِلَّةٍ

ورادٍ حواشيها مشاكهةِ الدّمِ

هل أخطىء أو أسرف إذا ظننت أن هذه الصورة مستمدة من عالم الحرب، وأنها رمز لأشباح الحرب التي تغوي الطائشين وأصحاب النفوس الضعيفة، وتعمي بصائرهم، فلا يقوون على رؤية جمال السلم وفتنتها وبهائها. أما المصلحون الحكماء كزهير وأمثاله فتنفذ بصائرهم إلى ما وراء هذه الستور الظالمة، إلى جمال هؤلاء الفاتنات، أو قل إلى هذا السلام الخيّر الظليل.

فإذا رأيت بعدئذ هدوءا في القص، وتتبعا للجزئيات والدقائق، فاعلم أنها نفس زهير الهادئة المطمئنة، إلا قليلا، التي حملته أو سمحت له بهذا التدقيق المتريث الهادى*.

لم يكن زهير عاشقا متيما إذن، ولكنه كان مصلحا وداعية سلام انتدبته الإنسانية في عصره ليعبر عن أحلامها الغامضة الأصيلة، وخوفها الخصب الأصيل، فإذا هو يتناول - بروح الفنان المبدع - هذا التقليد الشعري العريق، كما تناول سابقه، ليعبّر عن مشكلة كبرى تؤرق حياته وحياة مجتمعه هي مشكلة الحرب والسلم في مرحلة مأزومة من تاريخ الشخصية العربية قبيل فجر الإسلام.

فإذا مضينا في قراءة القصيدة كنا أمام هذا الحديث الصريح عن الحرب وآلامها ومراحلها، وجملة من الأفكار أو الحكم المتصلة بها على نحو لا تصح فيه المخالفة، ولا ينفع الاجتهاد. بيد أن في قسم الحكمة أمرين يلفتان النظر أولهما هذا البيت الذي يرى فيه بعض دارسي الشعر حشوا لا مسوغ له، فماذا تضيف كلمة «قبله» إلى معنى كلمة «الأمس» في قوله:

وأعلمُ علم اليوم والأمس قبلَهُ
ولكنني عن علم ما في غدٍ عَمِ

وقد يكون هذا الاعتراض صحيحا من وجهة نظر غير شعرية. ولكنه ـ من وجهة نظر أسلوبية ـ غير صحيح، فهذا الحشو ضرب من العدول أو الانحراف عن المألوف يلفت النظر، وهنا تكمن وظيفته، فكأنما أحس الشاعر ـ قاصدا أو غير قاصد، لا فرق ـ أن لكلمة «الأمس» أهمية خاصة، فلفت نظرنا إليها لتكون موطنا للتبصر والاعتبار. وحسنا فعل، فقد كان «الأمس» مضرّجا بالدماء، وحق له أن ينص عليه بطريقة لافتة. ألم أقل غير مرة: إن أشباح الحرب تناوش فكرة السلم في ذهن هذا الشاعر؟ وإنه يخشى على حلمه غدر الدهر؟

وثانيهما: هذا النسيج اللغوي الغريب على عصره حتى ليعد ـ هو الآخر ـ انحرافا عن اللغة الأدبية للعصر الجاهلي، وعلامة تستحق التأمل والتأويل. لقد أسرف زهير في استخدام الطباق والمقابلة إسرافا لا تعرفه روح العصر، بل لا تعرفه روح العصر الذي يليه، ولم يشع هذا اللون من التعبير إلا بعد تحضر الحياة العربية وتعقدها في العصر العباسي المتأخر، وذلك أمر منطقي، فالأسلوب هو شخصية الرجل وشخصية المجتمع على حد سواء، ولذا سيطر التشبيه على أدب العصر الجاهلي، وسيطرت الاستعارة على شعر المحدثين في العصر العباسي، وسيطر البديع وفنونه على أدب العصور المتأخرة وهكذا... وإذن ما الذي دفع زهيرا إلى الاستزادة من هذين الصبغين الفنيين اللذين لا ينتميان إلى روح العصر؟ بل إلى الإسراف فيهما؟ انظر مثلا:

فلا تكتمنّ اللهَ مافي نفوسِكمْ
ليخفى ومهما يُكْتَمِ اللهُ يَعلمِ
يُؤخّرْ فيوضَعْ في كتابٍ فَيُدخرْ
ليوم الحسابِ أو يُعَجل فَيُنْقَمَ
رأيتُ المنايا خبطَ عشواءَ مَنْ تُصِبْ
تُمِتْهُ وَمَنْ تُخطى يُعمرْ فيهرَمِ
وأعلمُ علمَ اليومٌ والأمسِ قبلَهُ
ولكنني عن علم ما في غدٍ عمِ

ومَنْ يكُ ذا فضلٍ فيبخلْ بفضله
على قومِهِ يُستغنَ عنه ويُذممِ
ومن يغتربْ يَحسِبْ عدّواً صديقَهُ
ومن لا يكَرِّمْ نفسَهُ لا يُكرمِ
ومهما تكنْ عند امرى* من خليقةٍ
وإن خالها تَخفى على الناس تُعلَمِ(*3)

وعلى هذا النمط من الأسلوب يمضي في حكمه كلها، فيفرض علينا الالتفات والتعليل.

ولعلي لا أخطى* إذا عللت ذلك بحالة الشاعر النفسية، فقد كان زهير ـ كما قلت مرارا ـ مسكونا بأمرين متناقضين هما: حلم السلم وهاجس الحرب. وكان الطباق والمقابلة ـ وكلاهما مكوّن من أمرين متناقضين ـ تجسيدا أسلوبيا مدهشا لحالة الشاعر النفسية، فكل منهما يجسد بنيويا ـ بغض النظر عن المضمون ـ حدّي الصراع أو التناقض القائم في نفس الشاعر.

قراءة في شعر الحنين

لم يعد الحديث عن البنية يلفت النظر في المجتمع الأدبي العربي كما كان منذ أقل من عقدين من الزمن، فقد استقبل الضمير الأدبي يومئذ هذا الحديث استقبالا تتأجج فيه نار الخصومة وروح الاتهام، ثم صارت الخصومة جفوة والاتهام استنكارا، ثم انقلبت الجفوة استغرابا والاستنكار خلافا، ثم صار نقاد الشعر ودارسوه إلى ما يصير إليه الناس في بلادنا عادة، إلى القبول أو الرضى الذي يخالطه وميض من رماد نار الخصومة القديمة.

ولم يكن كل هذا التحول الذي اعترى النفوس نابعا من معرفة استحدثت بعد جهل ـ وإن كان بعضه كذلك حقا ـ ولكنه كان في حقيقته نابعا من مصدرين: المصدر الأول طبيعة الواقع العربي، فهو مجتمع محافظ ألف عالمه الصغير، وخبر أسراره، فاستشعر اطمئنانا كاذبا وثقة بنفسه هشّة زائفة، فازداد تشبثا بشروطه التاريخية تقوده إلى ذلك، وتحمله عليه أسباب شتى. وليس من التحليل الاجتماعي العلمي في شيء أن نطالب مجتمعا، لم تسر فيه روح العلم والصناعة المولعة بكشف المجهول وتجريب الجديد،

باحتضان الوافد الغريب دون اضطراب ولا وجل. إن لحظة «الدهشة» شرط لا غنى عنه للملاحظة العلمية الثاقبة، وإن قدرة المجتمع العربي الراهن على الدهشة العميقة الحية لا تزال موضع اختبار وفحص ومراجعة. نحن قادرون على الدهشة المبتذلة الطافية، لكننا لا نزال نروض أنفسنا على دهشة الكشف والتجريب والإبداع. والمصدر الثاني الإنجازات الضخمة التي حققها عدد من كبار النقاد المهتمين بمفهوم «البنية» وتطوّر هذا المفهوم تطورا باهرا لفت إليه الأنظار والأسماع والأفئدة جميعا. ولم تكن هذه الإنجازات النقدية وليدة هذين العقدين، ولكن وصولها إلينا كان إبانهما حقا. لقد احتدم النقاش حول البنيوية في مواطنها الأولى، وامتدت شرارة هذا النقاش وناره إلى مجتمعنا العربي، ورميت - قبل تطورها - بالعجز والقصور و«تهميش» التاريخ. فقد عزلت البنيوية الشكلية النص الأدبي وأغفلت مرجعه، واكتفت بالنظر في عناصر البنية وفي نظام حركة هذه العناصر. وعجزت أن تفسر بنيويا الانتقال من بنية إلى أخرى، فكشفت عن كونها بنيوية مغلقة. ونسبت الأدب إلى اللغة «الأدب فن لغوي»، وهو كذلك إذا نظرنا إليه من زاوية الأداة، ولكنه نشاط اجتماعي إذا نظرنا إليه من حيث الطبيعة أو الوظيفة.

واتهمت بأنها منهج صوري وصفي لا يهتم بالقيمة مما يجعلها عاجزة عن التفريق بين الأعمال الجيدة والأعمال الرديئة. ورأى فيها بعض الباحثين منهجا شكليا يسمح بالمراوغة وعدم الالتفات إلى مشكلات المجتمع وقضاياه، وأمورا أخرى ليس هنا موطن الحديث عنها[9]. ولكن نقادها جميعا أدركوا أهمية مفهوم «البنية» فراحوا يستأنفون النظر في هذا المفهوم، ويقيمون العلاقة، ويوطدون الأسباب بينه وبين مجاله الثقافي والاجتماعي حرصا على علاقة النص الأدبي بالواقع من جهة وعلى أدبيته من جهة أخرى. وأنجز النقاد الماركسيون كباختين ولوكاش وغولدمان إنجازات خصبة ثرية، بل باهرة الخصب والثراء في هذا المضمار، وأصبحت قضية «البنية والرؤية» من أهم قضايا النقد المعاصر[10].

لم أقصد بما قدّمت إلى الحديث عن «البنيوية» وتطورها، حتى وصلت على يد غولدمان إلى اجتماعية الإبداع الأدبي أو ما عرف بالبنيوية التوليدية. بل قصدت إلى تحديد المنهج الذي سأطبقه في دراستي لطرف من شعر

الحنين في أدبنا القديم. وهو منهج يقع على ضفاف الواقعية المتطورة، ويتوسل بمفهوم متطور للبنية. فليس النص الأدبي - على تميزه واستقلاله - بنية معزولة، بل هو بنية موجودة في بنية محيطة، أي هو بنية وهو في الوقت نفسه عنصر في بنية أخرى إنه خلق جمالي وثيق الصلة بالمؤلف والمجتمع معا[11]. أو قل: إن الظاهرة الأدبية ظاهرة اجتماعية ذات نوعية خاصة، وهي ظاهرة تاريخية ونسبية يحكمها قانونها الخاص[12]. وإن النظر في العلاقات الداخلية في النص هو في الوقت نفسه نظر في حضور المرجع في هذه العلاقات[13]. ولكن معرفتنا بهذا المرجع أو بهذه البنية المحيطة تعمق إدراكنا للنص، وتعيننا على الربط بينه وبين الظواهر الاجتماعية التاريخية المعاصرة له. وباختصار أقول: إن الذات الشاعرة ذات اجتماعية تبدع إبداعا ذاتيا متميزا ذا هوية اجتماعية. وإن الكشف الدقيق عن بنية هذا الإبداع يكفل الكشف عن الذات الاجتماعية المبدعة. أو قل: إن على بنية النص أن تجسد رؤية مبدعة للعالم من حوله. ومن الواضح أن هذا الاتجاه في دراسة الظاهرة الأدبية يرفده ويلتقيه اتجاه سيمولوجي يعنى بالتركيز على التحليل الاجتماعي للرموز الفنية في الأدب من صور وأخيلة وتراكيب[14]. وقد تخيرت لهذا البحث - بل لهذه القراءة - نصا واحدا من شعر الحنين الذي كثر وشاع في صدر الإسلام، فجرى على ألسنة كثير من المهاجرين والفاتحين الذين تصرفت بهم الأقدار في تلك المرحلة الانتقالية القلقة من حياة المجتمع العربي، فحملتهم إلى ديار غريبة لم يألفوها، وقوم غرباء لم يعرفوهم. وهو شعر وجداني عذب رقيق، يتوهج بالشوق، ويفيض بالمشاعر الإنسانية الأصيلة، ويمور بالعاطفة الصادقة. شعر مفعم بحزن إنساني شفيف، فيه صفاء الدمع وحرارته، ورقة الحب وانكساره، وقسوة الحزن وصفاؤه، ولهفة المشتاق الخائب، وصبوة العاشق المحزون الذي لا يستطيع أن يتوب عن الشوق، ولا يقوى على التجمل بالصبر. شعر تخالطه مرارة إنسانية عميقة أو بوح نفسي شفاف كقطعة من الألماس، يستبطن الذات فيصور أحاسيسها وانفعالاتها وانكسارها وخيباتها، فتبرز فيه لحظة الضعف الإنساني بكل فتنتها وبهائها. وقد آثرت أن يكون النص المختار أرجوزة - والرجز، على ما نعلم أو على ما شاع عنه، ضرب من الشعر وعركزٌ - قالها أحد الأعراب وقد شطحت به النوى

فغلبه الشوق الغلاّب، وضاق بغربته بين أناس ليسوا من قومه ولا من عشيرته ولا من لسانه.

النص:

قال أعرابي:

دعِ المطايا تنسم الجنوبا
إن لها لنبأ عجيبا
حنينها وما اشتكت لغوبا
يشهد أن قد فارقت حبيبا
ما حملت إلا فتىً كئيبا
يُسر مما أعلنتْ نصيبا
لو ترك الشوقُ لنا قلوبا
إذن لآثرنا بهن النيبا
إن الغريب يسعد الغريبا[15]

هذا النص قاله أعرابي مجهول في تلك المرحلة الانتقالية القلقة من حياة المجتمع العربي، مرحلة صدر الإسلام، التي شهدت توزع الشخصية العربية بين الماضي والحاضر، وبين منظومة قيمها الحاضرة، وبين حياة ألفتها وخبرت أسرارها وحياة جديدة لا تعرف عنها شيئا تغامر بدخولها. ومما عمق حدة هذا التوزع انقلاب الحياة بالناس، وسرعة توالي الأحداث الكبرى، فلم تجد النفس العربية وقتا كافيا للتكيف الهادى* المتأني، فقد كان كل شيء يمضي بسرعة، وكان كل شيء يتغير بسرعة، وزاد هذا الوضع التاريخي القلق رهافة وانشطارا خروج أولئك العرب إلى أرجاء الدنيا الواسعة فاتحين ومهاجرين، فكان هذا التوزع النفسي الجديد بين مدارج طفولتهم ومرابع صباهم وبين مهاجرهم الجديدة. وإذن هي مرحلة تاريخية عاصفة ـ درجنا على تسميتها مرحلة انتقالية ـ تخلخلت فيها منظومة القيم القديمة فبدأت تفسح المجال لمنظومة قيم جديدة لم يبلُها المجتمع من قبل، وتغيرت فيها أنماط السلوك الاجتماعي، وغدا كل شيء في حالة صيرورة وانتقال. وإذن، أيضا، ليس غريبا أن نجد في شعر هذه المرحلة ما يجسد هذا التوزع النفسي، ويكشف عنه.

وإذا صح أن في كل ثقافة ألفاظا محورية غنية بل مثقلة بالدلالة، فقد

يكون بوسعنا أن نجد في هذا النص ثلاثة ألفاظ محورية هي: المطايا والفتوة والغربة. ويعرف قارىء الشعر الجاهلي، وشعر العصور اللاحقة أيضا، مكانة الإبل «المطايا» في حياة الإنسان العربي وثقافته، ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة دون أن تكون صورة الإبل ملء السمع والبصر؟! ويعرف قارىء هذا الشعر أيضا مكانة الفتوة «فتى» في حياة ذلك المجتمع وثقافته، ومن ذا الذي يستطيع أن يتصور الحضارة العربية القديمة وقد خلت من مفهوم الفتوة ورموزها؟ ولست أخطى* ولا أغالي إذا قلت: إن مفهوم «الفتوة» في تاريخ المجتمع العربي حتى أواخر العصر العباسي كان قرينا بل مرادفا لمفهوم «المروءة» الذي يكشف جذره اللغوي عن مفهوم العرب للإنسان، وهو مفهوم مفعم بمعان إنسانية نبيلة، فليس الإنسان جديرا بإنسانيته إن لم يكن «امرأ» أي «فتى»[16].

وقد اكتسب لفظ «الغربة» دلالات إنسانية واجتماعية ونفسية ثرية عبر تاريخ طويل حافل بصراع مرير بين الإنسان العربي وذاته، وبينه وبين شروطه التاريخية في وقت معا[17].

وتظهر قراءة النص ـ وإن تكن قراءة عجلى ـ وجود شخصيتين فيه هما: شخصية الشاعر الفتى الذي يقوم بوظيفة السارد أو الراوي، وشخصية الإبل، وقد لفتهما، فاشتبكتا وتداخلتا، حالة وجدانية واحدة هي حالة «الغربة» التي نجم عنها كل هذا الحنين الموجع العاصف.

وتستطيع القراءة العجلى أن تقسم النص ـ وفق نظرة شكلية صرف ـ إلى ثلاث وحدات: وحدة الإبل (1 ـ 4) ووحدة الفتى (5 ـ 8) ووحدة الغربة [9] التي تتداخل فيها الوحدتان السابقتان تداخلا فذا مدهشا يجعل قسمة هذه الوحدة بين الوحدتين السابقتين أمرا مستحيلا، فكل منهما تصلح أن تكون مكان الأخرى لأنهما أصبحتا في آخر النص وحدتين متجانستين على المستوى اللغوي ـ بعد تجانسهما على المستوى المعنوي في السابق كما سنرى ـ فقد عبر النص عن كل منهما باللفظ نفسه «الغريب».

بيد أن قراءة أخرى للنص لا تناقض القراءة السابقة، ولكنها تطورها وتنميها، ستكون جديرة بالكشف عن ثرائه، وقدرة بنيته الفنية على تجسيد رؤيته. وإذن هي قراءة لا تبدأ من الصفر، بل تبدأ من حيث وقفت القراءة السابقة، أي هي نظرة مستأنفة فيه.

يبدأ النص بظاهرة أسلوبية معروفة في شعرنا القديم هي ظاهرة التجريد «دع المطايا»، وهي ظاهرة تشيع في شعر الحنين شيوعا يلفت النظر، ويجعلها صالحة لحمل دلالة عامة لا تختص بالشاعر وحده أو تقتصر عليه، بل تعكس المناخ الروحي والنفسي العام لأولئك الفاتحين وقد غلبهم الشوق، وأرقتهم بروق الحنين، وغالهم من أمر الغربة ما يغول.

فالتجريد «هو تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية في جهدها الخارق لملاحقة الذات، والإمعان في الغوص إلى آبار الوعي الباطني العميق»[18].

ويتضمن التجريد ههنا ـ كما هوواضح ـ فعلا يقع على «المطايا»، ويقيد فعلها تقييدا مرتبطا بالجهة أو المكان الذي ترمز له ريح الجنوب «دع المطايا تنسم الجنوبا» مما يجعل هذه الريح، أو هذا المكان فضاء شعريا يتجه إليه التجريد، وتتكشف بذلك صبوة الذات الشاعرة ـ صاحبة التجريد ـ المثقلة بالمشاعر إلى فضاء روحي ونفسي يجسده الفضاء الشعري، ويرمز له، ويدل عليه. ويتضح من ذلك أن المطايا ذريعة يتوسل بها الشاعر للتعبير عما يعتلج بين جوانحه. فإذا مضينا نتتبع هذه المطايا التي كلفها الشاعر عبء الكشف عن نفسه والترجمة عن أشواقه ـ وإن يكن ظاهر الشعر، وهنا تكمن المفارقة، يوحي بأن الشاعر هو الذي يكشف عن نفوس الإبل ويترجم عنها ـ وجدناها تزيح صورة الشاعر من السياق الشعري، وتنفرد وحدها بهذا السياق في عدة أبيات شعرية متلاحقة. وتمثل حركة الضمائر ـ والضمير علامة نصية جديرة بالاهتمام والمتابعة ـ هذه السيطرة على النص (2 ـ 5 أن لها ..... إلا فتى كئيبا)، ففي هذه الأبيات كلها لا نجد ضميرا آخر ينافس ضمير المطايا، أو يلوح بجانبه. فإذا دققنا النظر في هذه الأبيات بيتا بيتا وجدنا البيت الأول تقريريا مباشرا (إن لها لنبأ عجيبا)، فهو يؤكد حالة أو خبرا بطائفة من المؤكدات اللغوية (إن + لام التقوية «المزحلقة» + التنكير الدال على الإبهام المطلق + الصفة)، فتظهر الدلالة في البيت دلالة إعلامية أو إخبارية ذهنية. ولكن الشاعر لا يعتّم أن يردف الإعلام أو الإخبار الذهني أو التقرير بالوصف والتصوير سعيا منه إلى جلاء الغموض الذي أحدثه التنكير، فينتقل من تقرير الحالة إلى تصويرها:

«حنينها وما اشتكت لغوبا

يشهد أن قد فارقت حبيبا»

وتظهر في هذين البيتين دلالة تصويرية تبرهن صحة الخبر أو التقرير السابق، وتغنيه بملامح نفسية وإنسانية متوهجة هي ملامح الحنين والشكوى والتعب والفراق والحب. ويتضح من هذه الألفاظ أن تصوير الحالة لا يتم في سياق القصيدة المألوف أو المتوقع، بل يتم في سياق غزلي يستعير له الشاعر ألفاظ الغزل الانفعالية ذات الرصيد العاطفي الضخم، وبذا ترتفع المطايا من المستوى الحيواني إلى مستوى الإنسان العاشق المحروم، فتتحرر من صورتها الحيوانية قليلا قليلا، وتكتسب رويدا رويدا ملامح إنسانية واضحة، ولحظة لحظة سوف يغذي الشاعر هذه الملامح ويثبتها ويزيدها ثراء وعمقا على نحو ما سنرى. وتظهر بداية توكيد هذه الملامح على المستوى اللغوي باستخدام حرف «أن» المؤكد وحرف التحقيق «قد»: «يشهد أن قد فارقت.....» بالإضافة إلى اقتراضه الألفاظ الوجدانية من معجم الغزل الأسيان على نحو ما لاحظنا.

ولعل ما تقدم يدل دلالة واضحة على ظاهرة شكلية جديرة بالاهتمام، لأن الشكل أحد مستويات المعنى، بل هو «أقصى حالات التجريد، وأعلى نماذج التركيز للمضمون»[19]، وهذه الظاهرة هي ـ على مستوى البنية ـ ظاهرة «تحول الأسلوب» من طبيعته الأولى إلى طبيعة غزلية، وهي ـ على المستوى الوظيفي ـ تعني تحولا في طبيعة العلاقات القائمة بين الشاعر والمطايا، وهو تحول إيجابي يعمق التعاطف بينهما، ويزيده ثراء وجمالا، ويجعله من طبيعة إنسانية صرف على نحو ما لاحظنا منذ قليل.

ولا يلبث الشاعر أن يعود إلى الصياغة التقريرية المباشرة كما فعل في البيت الثاني سابقا «أن لها لنبأ عجيبا ما حملت إلا فتى كيبا»، فهذان البيتان متناظران من حيث تصور الشاعر للمعاني، فهو في كل منهما يقرر خبرا ما تقريرا مباشرا، ويؤكده بجملة من المؤكدات ـ هي في البيت الثاني كما لاحظنا سابقا: أن + لام التقوية + التنكير + الصفة. وهي في البيت الخامس «ما حملت إلا فتى كئيبا»: أسلوب القصر + التنكير + الصفة - مما يجعل دلالة الصياغة دلالة إعلامية أو إخبارية ذهنية. ولئن كان التقرير أو الإخبار في البيت الثاني إيذانا ببدء وحدة المطايا، إن التقرير أو الإخبار في البيت الخامس إيذان ببدء وحدة مستقلة ظاهريا.

ويبدو البيت الخامس جامعا ـ كمطلع الإرجوزة ـ المطايا والشاعر معا،

وهو جمع تشد أواصره ظاهرة القصر البديعة ههنا لأنها ترشح لظهور مزيد من التقارب والاندماج أو التوحد في فضاء شعري فسيح ليس فيه سوى طرفي الظاهرة: المطايا والشاعر. ولا تلبث هذه الظاهرة أن تتحل أو تتجلى معنويا في البيت السادس «يسرّ مما أعلنت نصيبا»، فنرى هذا الرابط الوجداني العميق بين المطايا والفتى، فكلهما محب مشتاق برّح به الهوى والحنين. ولكن هذه الوشيجة الوجدانية العميقة قائمة على أساس من «المخالفة» بقدر ماهي قائمة على أساس من «التشابه» فكلا الطرفين محب مشتاق يعصف به الحنين -وهذا هو وجه التشابه- ولكنهما بعدئذ مختلفان، فهو «يسرّ» بعض ما في نفسه، ويلوذ بالصمت ويعتصم بالكتمان قدر الطاقة، وهي «تعلن» ما في نفوسها وتبوح به ـ وهذا هو وجه المخالفة ـ ولعل هذا الاختلاف في كيفية التعبير ـ أي في المظهر السلوكي «يسر، تعلن» ـ عن التشابه بينهما يعمق مفهوم «التشابه» أو يكمله بعبارة أصدق وأدق: نحن أمام حنين عام بعضه سري مكتوم، وبعضه الآخر صريح معلن. فإذا نظرنا في البنية اللغوية وجدنا تجسيدا لغويا لهذه الوشيجة، فالتشابه والمخالفة في الأمر نفسه «يسر مما أعلنت»، فعلى اسم الموصول «ما» يقع فعلا الإسرار والإعلان، إنهما من جوهر واحد، ولكنهما مختلفان في واقعهما السلوكي التعبيري، فأحدهما سرّ مخبوء والآخر معلن صريح. ويحسن بنا أن نتتبع حركة الأفعال في النص، فقد كان كل فعل يستقل بمجاله النحوي، ولم يسبق لهذه الأفعال قط أن اشترك اثنان منها أو أكثر في معمول واحد. ولكن الأمر يختلف عن عهده في هذا البيت، فهذه أول مرة يتشابك أو يشترك فعلان في موضوع واحد أو معمول واحد على نحو ما يتشابك أو يشترك صاحباهما.

وليس مبالغة ولا إسرافا أن نظن أن هذا التشابك اللغوي تجسيد لتشابك معنوي بين صاحبي الفعلين. ويتعمق هذان المفهومان ـ مفهوما الشبه والمخالفة ـ بمظاهر لغوية أخرى، فبين الإسرار والإعلان طباق، وكل طرف في الطباق يجلو الطرف الآخر ويكشفه، لأن المقابلة بين معنيين تزيدهما جلاء ووضوحا، والطباق ـ على ماهو معروف ـ بنية لغوية ذات حدين متناقضين كالمقابلة. وبين «يسر» و«أعلنت» تشابه آخر، فكلاهما «فعل». واختلاف آخر، فأحدهما «ماض» مسند إلى «المؤنث» والآخر «مضارع» مسند إلى «المذكر».

إن علاقة الذات بالموضوع أو بالآخر خصبة ومعقدة، فعلى كواهل الأشياء يلقي الشعراء أحاسيسهم ومشاعرهم. وإن التقابل الذي نراه في هذا النص بين الشاعر والآخر ليس تقابلا ضديا، وليس عشوائيا، ولكنه تقابل تكاملي ينضم به النظير إلى نظيره فيغنيه ويكمله. ولذا ليس غريبا أن يعلن الشاعر أنه لا يكتم كل شوقه بل يكتم «نصيبا» منه «يسر مما أعلنت نصيبا»، فأين البيت الثاني من هذا الشوق ولمن باح به، ونحن لم نسمعه يحدثنا عن نفسه قبل الآن؟ هل نخطئ* إذا ظننا أن أشواق هذا الشاعر قد تضاعفت في نفسه فأثقلته، فأسرّ نصيبا منها، وباح منها بنصيب بطريقة فنية مراوغة حين اصطنع هذه الإبل لتبوح بشطر من شوقه نيابة عنه؟ وهل نسرف إذا ظننا أن هذا الحاضر المكتوم امتداد لذلك الماضي المعلن؟ إن الصورة الإنسانية للمطايا تزداد بروزا وعمقا، فقد اكتشف الشاعر رابطا وجدانيا يوثق صلته بها، ولم يعد التعبير عن إنسانيتها يتم في سياق غزلي رامز، بل غدا هذا التعبير صريحا أو قريبا من الصراحة.

ولا يلبث التعبير أن يزداد صراحة أو انكشافا حين يخلق الشاعر موازاة صريحة بينه وبين هذه المطايا:

«لو ترك الشوق لنا قلوبا

إذن لآثرنا بهن النيبا»

فقد أخبرنا من قبل أن الإبل قد فارقت حبيبها، وسكت عن ذكر قلوبها. وها هو ذا يخبرنا أنه قد فارق أحبابه كهذه الإبل تماما، وقد ذهب الشوق بقلبه إثر الأحباب. ولا يلبث أن يخبرنا بصورة فنية مواربة أن الشوق قد ذهب بقلوب تلك الإبل. ولماذا يؤثرها بقلبه لو لم تكن قلوبها قد ذهبت وتقطعت شوقا وحنينا؟

وحين يبلغ الشاعر هذا المبلغ في تعاطفه مع الإبل - حين يشاركها الشوق والحنين والفراق وذهاب القلوب ثم يبلغ به الموقف أن يؤثرها بقلبه لو أبقى له الشوق قلبا - لا يبقى من حيوانيتها قدر أي قدر، بل تكتسي ملامح إنسانية عميقة خالصة، ونصبح أمام نموذجين إنسانيين مفعمين بروح الإنسان هما: الشاعر والمطايا.

ويحسن بنا أن نلمح تجسيد اللغة لهذه الوحدة الوجدانية العميقة، قال: «إذن لآثرنا بهن النيبا»، فعبر عما كان يود أن يفعله تعبيرا أخرجه من حيز

المتوقع أو المأمول إلى حيز الواقع الذي وقع وانتهى أمره، فلم يقل «لكنّنا نؤثر...». وليس يغير من الموقف شيئا أن هذا الإيثار قد امتنع لامتناع أمر سابق له، فالشاعر لا يحزن لذهاب قلبه، بل يحزن لأنه لا يستطيع أن يعوض هذه الإبل قلوبا عن قلوبها!! فتأمل.

وليس يخفى ما في هذين البيتين من تغير لافت للنظر في حركة الضمائر، فقد عدل الشاعر عن ضمير المخاطب الفرد أو الغائب الفرد ـ وهما الضميران اللذان استخدمهما للتعبير عن نفسه سابقا ـ أو المتكلم الفرد ـ وهو الضمير الذي كنا نتوقع استخدامه للتعبير عن نفسه ـ وانحرف إلى التعبير عن نفسه بضمير الجماعة المتكلمين «لنا ـ لآثرنا». ولعل هذين الأمرين معا ـ الانتقال بين ضمائر الحضور والغياب، والمتكلم والمخاطب والغائب، والانتقال من ضمير الفرد إلى ضمير الجماعة، للتعبير عن ذات واحدة هي ذات الشاعر ـ يكشفان عن قلق الشاعر وتوزعه وتشعثه النفسي، وهي الملامح التي تلوح في أرجاء النص منذ مطلعه، والتي يحاول الشاعر الفرار والتخفف منها منذ مطلع النص أيضا. ولعل عدول الشاعر عن ضمير المفرد إلى ضمير الجماعة يصلح دليلا على أن هذا النص لا يعبر عن حالة فردية، بل يعبر عن المناخ الروحي والنفسي العام لأولئك المغتربين في تلك المرحلة القلقة من حياة الإنسان العربي، ولعل هذا هو سر ظهور كلمة القلوب ـ وهي جمع كما نرى ـ بدلا من كلمة «قلب» فإذا صرنا إلى البيت الأخير من النص رأينا الشاعر يتحدث حديثا تقريريا مباشرا عن علاقة الغريب بالغريب، ومواساة كليهما لصاحبه، وسعادة أحدهما بالآخر مكررا لفظ «الغريب» تكرارا يمنح البيت دفئا إنسانيا غامرا بما يختزن في سياقه التاريخي الاجتماعي من معاني الغربة وإيحاءاتها الثرية. ويزيد هذا الدفء توهجا وجمالا، فيحوله إلى تواصل إنساني حميم هذا التكرار اللغوي الذي يجسد تكرارا دلاليا لا يؤكد الدلالة الأولى، ولا يميزها من الدلالة الثانية، بل يجمع الدلالتين ويوحدهما، ويمنحهما هوية واحدة تصلح لكل من الشاعر والمطايا منفردا، وتصلح لهما معا.

ولقد قلنا سابقا: إن الغربة لفظ محوري في الثقافة العربية، فقد تصورها العرب منذ امرئ* القيس بل قبله، كما تصورها هذا الأعرابي صاحب النص، رابطا وجدانيا ووشيجة نفسية قوية تزخر بكثير من المشاعر

والأحاسيس الغامضة. بيد أنه ليس من الفطنة في شيء أن ننظر إلى هذا الحديث الذي يكتسي طابع الحكمة بمعزل عن الأبيات السابقة له. حقا إن هذه الحكمة تقع في إطار إنساني صرف، ولكن ألم يرق الشاعر بالإبل فيما تقدم من النص حتى جعل منها إنسانا سويا يحس ويتألم، ويحس ويحب، ويشقى و... و... إنسانا مفعما بروح الإنسانية؟ وإذن أحد هذين الغريبين هو المطايا والآخر هو الشاعر. وهذه الصياغة التقريرية الصارمة هي ـ في حقيقتها ـ نتيجة لصياغة تصويرية فنية فيما تقدم، وراح يجمع رحيقها من تلك الأبيات بيتا بيتا حتى اجتمعت له على هذا النحو من الوضوح الباهر والتقريرية الصارمة مستعينا بالقياس الشعري، وبالتدرج في بناء العلاقة الوجدانية ببراعة فنان موهوب يعرف كيف يوظف العناصر البنائية في الشعر توظيفا فنيا راقيا.

وهذه الحكمة التي تأتي خاتمة للنص، وتتويجا لمنطقه الداخلي في الوقت نفسه، يمكن أن تكون وثيقة الصلة بمطلع النص. فهذه الدعوة إلى حرية المطايا في تنسم ريح الجنوب هي نتيجة لسعي الغريب من أجل سعادة الغريب الآخر. وفي هذا الاستنشاق من السعادة مافي استنشاق ريح الأهل والأحباب. ولعل هذه الصلة الوثيقة بين المطلع والخاتمة هي سر التجانس الإيقاعي بينهما، فهما من نمط إيقاعي متقارب جدا.

وهذه الحكمة هي أيضا الفكرة المهيمنة في النص، أي هي نواته الدلالية، ولا يزيد النص على أن يكون تكرارا معنويا وفنيا لهذه الفكرة، أو ـ ولعل هذا أدق ـ تنمية وتطويرا لهذه النواة الدلالية عبر علاقة الذات بالآخر، بكل ما اشتمل عليه هذا الآخر من دلالات وجدانية وتصويرية ورمزية. وهذا يعني أننا نرى «المطايا» ههنا معادلا موضوعيا للشاعر ينهض بعبء التعبير عنه. فقد أسقط الشاعر تجربته الوجدانية على هذه المطايا فكانت مرآة لهذه التجربة، وخفف بذلك من وطأة مشاعر الغربة الباهظة على نفسه، وكسر بعضا من حدتها، وعرضها من خلال «الآخر» فكسب لها صفتي «الموضوعية» و«الحياد».

وقد لاحظ الدكتور كمال أبو ديب هذا الملمح في الشعر الجاهلي الذي يعد هذا النص امتدادا للتيار الوجداني فيه، بلغته العذبة البعيدة عن الغربة، فقال: «لقد كانت التوسطية والبعد عن التعبير الانفعالي الحاد سمة أساسية

في الشعر الجاهلي. ومن الطبيعي أن يبحث الشاعر عن وسيلة لتخفيف حدة الانفعال والرؤية وهو يجد ذلك في اللوحة والمشهد والحكاية، فهي جميعا تمنح الشعور طابعا موضوعيا، وتخرجه من حيز الفردي الضيق إلى حيز الإنساني الواسع، ومن التعبير المباشر إلى التعبير الرمزي»[20]. على هذا النحو حاول هذا الشاعر أن يحل أزمته النفسية، وأوهمنا أنه يتحدث عن العالم الخارجي - عالم الإبل - ولكننا ندرك إدراكا واضحا أن «الغيرية» في الشعر هي - في كثير من الأحيان - ذاتية مقنعة، وهذا هو سر التعاطف العميق بين الشاعر والإبل على نحو ما وضحنا سابقا. وإذن ليس غريبا أن نقول - ونحن نتحدث عن هذا النص - إن الشعر تكرار معنوي، ففي كل نص مقولة مهيمنة يصدر عنها. أو لنقل إن لكل نص نواة، «وكل نواة لإنتاج خطاب تنمو عن فلقها إلى فرعين أو ثلاثة أو أكثر... ومع هذا التشعب فإن النص غالبا ما يبقى فيه خيط رابط بين أجزائه، إذ السيرورة التأويلية ليست إلا تعقيدا للنواة، وتفصيلا لمجملها، وتوضيحا لها يضمن مدار حديث وحيد. أي أن تلك التشعبات ليست إلا أغصانا لشجرة وحيدة. ينمو النص إذن بإبعاد التشعبات المحتملة التي تناقض مدار الحديث، وبتنمية التشعبات التي لا تناقضه، ولكن تضاده أو تتداخل معه»[21].

ولقد أعلم أن السياق هو منبع العلاقات والهوية والانتماء، ففي السياق تتجلى علاقة الذات الشاعرة بالآخر واشتباكها به سواء أكان هذا الآخر بشرا أم حيوانا أم أشياء أم زمنا أمم مكانا. ولقد كشف سياق النص عن حنين جارف إلى الانتماء، وبدا الشاعر مسكونا بهاجس مؤرق هو هاجس التواصل، ولكن انتماءه ظل انتماء عاطفيا غامضا هو الانتماء إلى الجنوب وزاده هاجس التواصل كثافة عاطفية وغموضا لأنه تواصل مع الغريب الذي لا انتماء له - فيما نعرف - سوى الغربة إن كان يصح أن تكون الغربة انتماء، والذي هو نظير الشاعر ومعادله. وهكذا بدت لنا الذات الشاعرة ههنا ذاتا مؤرقة مشعثة أثقلتها المشاعر، وأرمضتها اللوعة، وغلبها الحنين، فلم تواجه العالم لترى موقعها فيه رؤية موضوعية، بل لاذت به، وامتزجت به لترى نفسها وحدها في مرآته الضيقة الواسعة! ولا تثريب على الشاعر فيما فعل، فهو أحد هؤلاء الغرباء الذين عابثتهم الحياة فطالت معابثتها، وتصرفت بهم ريح القدر العاتية، وردتهم ضوضاء الزمن الجديد الذي

يعبرونه إلى همسة القلب الكليم، فراحوا يبوحون بأسراره ومواجده، ويغنون أحزانه وأشواقه وأحلامه اليائسة هذا الغناء الشجي الممتد الذي يرشح مرارة وخيبة وانكسارا. إنها لحظة الضعف الإنساني النبيل التي لا يبرأ منها أحد، ولا يعرف بهاءها وعمقها إلا أولئك الجديرون بأن يكونوا بشرا. إن الذات الشاعرة في هذا النص هي موضوع التجربة الشعرية كما تبين لنا، وهي ذات موجعة حزينة تترجم عن نفسها بمعزل عن حقائق الحياة الجارحة كالصقور، بل لعلها تفعل ذلك بسبب هذه الحقائق دون أن تدري! ولعل هذا الانكفاء على الذات واستبطانها هما سر بساطة هذا النص وقربه من النفوس. وقد لاحظ نقاد الشعر ودارسوه هذه الملاحظة على الشعر الوجداني عامة، وحسبي للدلالة على ذلك أن أنقل هنا طرفا من كلام قريب من يدي الآن للدكتور صلاح فضل، يقول: «لأن السلوك اللغوي للشاعر الغنائي وطريقته في صياغة عالمه وتشكيل رؤيته يتسم أساسا بغلبة طابع البساطة، مهما تعددت الأنماط التي تصاغ فيها هذه اللغة الغنائية، فإذا أخذنا نستخلص مكونات هذه البساطة الغنائية وخواصها البارزة وجدنا أنها تتمثل من منظور البنية في قرب المسافة، وشحنات الذكريات، والعفوية الطاغية. وفيما يتصل بالموضوعات وطريقة اختيار الكلمات والصيغ التي تشير إليها فإنه يفضل الوجداني منها مما يتعلق بالنفس أكثر مما يرتبط بالعقل، على تزاوج الأمرين وصعوبة الفصل بينهما في كثير من الأحيان. كما أن هذه اللغة الغنائية يسودها على مستوى الإدراك المباشر قدر من الإيجاز تلعب فيه أشكال التكرار دورا توزيعيا حاسما، كما توظف فيها الوسائل الحساسة مثل الإيقاع والرنين الصوتي دون مبالغة مما يخلق في نهاية الأمر نغمة خاصة هي وحدها الكفيلة بإثارة الاستعداد النفسي للتلبس بحالة الشعر»[22].

وكل هذه السمات والخصائص التي ذكرها د. صلاح بارزة في هذا النص على نحو ما بيّنها. ولكننا نستطيع أن نزيدها جلاء، وأن نضيف إليها بعض السمات الأخرى إذا نحن أعدنا النظر من جديد في هذا النص. ولعل أول ما يلفت النظر هذا المطلع المتوتر الذي يشبه الزفرة المخنوقة حين تنطلق من القلب «دع المطايا تنسم الجنوبا» فنحن لا نكاد نتابع هذا الطلب، ولا الشاعر يتابعه، فهو يصدع بطلبه دون انتظار للجواب، فيكشف بذلك

عن كثافة المادة الوجدانية التي يصدر عنها على نحو يذكّرنا تذكيرا قويا بملامح فنية نفسية في شعرنا العذري. ومن المعروف الشائع أن الصيغ المتوترة عامة عنصر أساسي من عناصر الشعر الغنائي.

ونحن نلاحظ أيضا وفرة حروف المد واللين التي تتغلغل في ثنايا النص، وتأتي خاتمة لنهايات أبياته ألفُ الإطلاق التي تسمح بامتداد الصوت والتفريج النفسي. وينبع من ذلك كله سخاء موسيقي متدفق، وتموجات رقيقة ناعمة بعيدة عن النبرة العالية والجرس القوي مما يجعل من النص نصا غنائيا ذاتيا على المستوى النفسي الوجداني وعلى المستوى اللغوي والموسيقي أيضا، ومما يسمح للشاعر بالتعبير المرهف الحار عن جيشانه العاطفي، وقلقه وتوزعه.

ومن الملاحظ أيضا أن الحدث لا ينمو أو يتطور في النص، بل يبقى الشاعر يدور حول نفسه يتأملها ويستبطنها. ومن المعروف الشائع أن الشعر الغنائي لا يطور الحدث في القصيدة، بل يشكل تنويعات على أنغام اللحن الأساسي.

ولعل الأذن لا تخطىء ملمحا غنائيا آخر في هذا النص هو هذا التداخل أو التنويع الواسع بين السرد والغناء[23].

وقد يكون مما يلفت النظر أيضا أن الشاعر قد اختار وزن الرجز لنصه، وقد ظن كثير من الباحثين أن هذا البحر بنغماته القوية لا يصلح لحمل مشاعر الحنين الناعمة الرقيقة المنسابة، فراح هذا الشاعر يروّض هذه النغمات القوية حتى انقادت أيما انقياد، فعادت كالريح الرخاء. وحقا لقد أبدع في تطويع هذه النغمات، وتفنن في استخدامها وتوظيفها، فأحدث من وزن الرجز نفسه ثماني جمل موسيقية متمايزة في تجلياتها الصوتية، فكشف بهذا السخاء الموسيقي المتنوع الذي لا يكاد يقر على نمط بعينه عن حالة وجدانية قلقة لا تكاد تقر على إيقاع نفسي واحد، بل هي دائمة التقلب من حال إلى حال. فليس في أبيات النص التسعة بيت واحد يماثل بيتا آخر موسيقيا سوى قوله:

«يشهد أن قد فارقت حبيبا

ما حملت إلا فتى كئيبا».

ولعل هذه الملاحظة تدل على أننا ننظر إلى الإيقاع في النص بوصفه

أحد مستويات الأداء في العمل الفني، ونرى له ـ بناء على هذه النظرة ـ دلالة وظيفية واضحة في كثير من النصوص، ولكنها دلالة وصفية لا دلالة معيارية.

وليس تزيدا أن نشير إلى ملمح غنائي آخر يشيع في شعرنا العذري خاصة، وفي شعرنا الوجداني عامة، وهو عدم العناية بالصورة المجازية ـ كما هو واضح في هذا النص ـ والاستعاضة عنها بتوظيف العناصر البنائية الأخرى توظيفا فنيا راقيا على نحو مابينا.

وبعد فإن ظاهر الشعر رقراق متموج أنيق مخادع. ومن العبث وقلة الحيلة أن نوهم أنفسنا بأننا نفهم الشعر ونفسره بالنظر إلى هذا الظاهر وحده. بل لابد لنا ـ إذا أردنا أن نصطنع الجد في أمر الشعر ـ من أن نكشف عن بنيته التي تجسد رؤيته وتصدر عنها في الوقت نفسه. فكل نص ينمو «عن طريق المماثلة والتفارق والتضاد، وتحت تحكم عمليتين متكاملتين هما: البساطة البنيوية والتعقيد المنظم أو السكون والدينامية أو التوازن واللا توازن أو الانفتاح والانغلاق أو الاستقرار والتكون التشكيلي»[24]. ولكن هذه البنية ليست بنية معزولة، بل هي عنصر في بنية أكبر منها. والظاهرة الأدبية ليست ظاهرة لغوية إلا من حيث الأداة، ظاهرة اجتماعية لها خصوصيتها النوعية، ومن ثم لابد من إقامة الصلة بينها وبين البنى الثقافية والاجتماعية الأخرى. ولا ريب في أن هذا النقد الذي نرجوه ونطمح إليه هو «علم»، ولكنه لا يبرأ من روح الفن. يقول د. شكري عياد: «قد يكون النقد الأدبي بوصفه علما عملا إبداعيا، مثله في ذلك مثل أي عمل علمي آخر: أعني وجود الإحساس، وأحيانا نشوة الاكتشاف، ذلك الضوء المباغت الذي يغمر الأشياء فيجعلها تضيء بدلالة مفاجئ... تمثل حقيقة إنسانية أكثر عمقا، إنني لهذا السبب أعتبر النقد علما وأعتبره في الوقت نفسه فنا أو نوعا أدبيا». ثم يضيف:

«لكن الناقد خلال عملية تفكيك النص وإعادة تركيبه، يدخل طرفا فاعلا في إعادة تشكيل هذه العلاقات، وطرحها طرحا جديدا في نص نقدي يضيف عمقا جديدا للنص الأول يتمثل في علاقات الناقد نفسه بالعالم»[25].

الحواشي

(*) العِين: البقر، واحدها أعين وعيناء. الآرام: الظباء. خِلفة: إذا مضى فوج جاء آخر. أطلاؤها: صغارها. المجثم: الموضع الذي يجثم فيه.

(*2) الظعائن: النساء في الهوادج. العلياء: ما ارتفع من الأرض. جرثم: ماء لبني أسد. وراد: لونها إلى الحمرة. مشاكهة: مشابهة.

الأنيق: المعجب. المتوسم: المتبصّر المتثبّت. القنان: جبل بني أسد.

الحزن: ما غلظ من الأرض. المحل والمحرم: العدو والصديق.

السوبان: واد. وركّن: مِلْنَ. العهن: الصوف المصبوغ. الفنا: شجر ثمرة حبٌّ أحمر وفيه نقطة سوداء، وقيل: هو عنب الثعلب. لم يحطم: أراد أن حب الفنا صحيح، لأنه إذا كُسِرَ ظهر له لون غير الحمرة.

يقال ماء أزرق، إذا كان صافيا. وضعن عصي الحاضر المتخيم: معناه أقمن كما يطرح الذي لا يريد السفر عصاه ويقيم.

(*3) خبط عشواء: معناه: تعشو فلا تقصد، فمن أصابته قتلته. جعل المنايا كناقة عشواء لا تبصر. الخليقة: الطبيعة.

هوامش

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 74/1 وما بعدها. تحقيق: أحمد محمد شاكر. ط2. دار المعارف. بلا تاريخ.

(2) الجاحظ. الحيوان: 20/2، تحقيق عبدالسلام هارون. مكتبة مصطفى البابي الحلبي القاهرة 1938.

(3) تاريخ الشعر العربي. ص 98.

(4) المرجع السابق. ص 99.

(5) المرجع السابق. ص 100.

(6) الرحلة في القصيدة الجاهلية. الباب الثاني ومقدمة الطبعة الثانية.

(7) يوسف خليف. دراسات في الشعر الجاهلي. ص 125 وما بعدها. دار غريب للطباعة، القاهرة. بلا تاريخ.

(8) سورة الحجر، الآية 75.

(9) انظر في ذلك على سبيل المثال لا الحصر:

1- مجلة فصول. القاهرة، يناير 1981.

2- عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة/ بيروت 1979.

3- يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق، بيروت 1985.

4- شكري الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة ببيروت 1986.

(10) انظر على سبيل المثال لا الحصر:

- باختين: قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفسكي. ترجمة د. جميل التكريتي. مراجعة: د. حياة شرارة، بغداد 1986.

- غولدمان: البنيوية التوليدية: ترجمة جمال شحيد. بيروت.

- مجلة فصول: القاهرة، يناير 1981.

- كمال أبوديب: الرؤى المقنعة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1986.

(11) انظر في ذلك على التمثيل لا الحصر:

- غولدمان: البنيوية التوليدية.

- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة ط2 ، 1980.

(12) أحمد القصير: علم الاجتماع بين البنيوية والماركسية والوظيفية. ر. م مخطوطة مقدمة إلى جامعة القاهرة، وقد طبعت هذه الرسالة، ولكنني لم أطلع عليها مطبوعة بعد.

(13) انظر يمنى العيد: في معرفة النص.

(14) انظر صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص 22، دار المعارف ط 2، 1980.

(15) أراجيز العرب: ص 4. اللغوب: التعب. النيب: ج ناب: الناقة المسنة. توفيق البكري ط 2، 1346هـ.

(16) انظر كلمة «فتى» ومشتقاتها في الشعر الجاهلي، وانظرها - على سبيل المثال لا الحصر - في

شعر أبي فراس وشعر المتنبي.

(17) انظر دوران هذا اللفظ ومشتقاته في باب الحنين من شعر الفتوح الإسلامية خاصة، وانظره في شعر امرىء القيس والمتنبي وسواهما.

(18) صلاح فضل: شفرات النص. ص 40، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1990.

(19) صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. ص 137.

(20) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة ص 338.

(21) محمد مفتاح: مجهول البيان، ص 59، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 1990.

(22) شفرات النص، ص 50 وما بعدها.

(23) انظر على سبيل المثال: اعتدال عثمان: إضاءة النص ص 150, 152, 156 دار الحداثة، بيروت.

(24) مجهول البيان، ص 58

(25) نقلا عن اعتدال عثمان: إضاءة النص. ص 106 وقد نقلت النص من مقابلة للدكتور عياد نشرت في مجلة «ألف» العدد الرابع عام 1984.

3 رؤية الذات في القصيدة العربية القديمة

أليس في تراثنا النقدي مصطلحات تُقارب هذا العنوان؟ وإذا كان الأمر كذلك فَلِمَ العدول عنها إلى «رؤية الذات»؟

بلى، إن في التراث ما يُقارب هذا العنوان، ويطوف به، ولكنه لا يَعْدِله. فقد تجد في هذا الحديث أمشاجاً مردوداً بعضها إلى ما يعرف لدى الدارسين بـ «المقدمات» من غزل وظعن وعذل وشيب وشباب وغير ذلك، ومردوداً بعضها إلى الفخر والعتاب والاعتذار وغير ذلك مما يعرف لدى الدارسين بـ «أغراض الشعر»، ولكن وجدانك هذا يقع في حدود المقاربة والطواف، ولا يقع في حدود «العِدل». ولعلّ الناظر في مصطلح «المقدمة» الذي كتبت له السيرورة والشيوع فجرى على كل لسان، يرى أنه مصطلح يوشك أن يكون أصمّ أخرس لا يكاد ينطق بشيء سوى إشارته إلى مكانه في صدور القصائد، وهي إشارة هيّنة الشأن لا تبلّ الريق. وأما مصطلح «الأغراض الشعرية» فمصطلح يدمّر الإحساس بوحدة القصيدة، ويكافح النظرة العميقة إلى رمزيتها، ويصادر التفكير في طبقات المعنى،

ويشوب فضاءها النفسي بكدرة قاتمة، ويلغي «مقولتها» الأم، ويلقي بيننا وبينها أستاراً صفيقة من التبدّد والتشتيت، بالإضافة إلى ما في هذا المصطلح من مباشرة وغلظة تجافيان روح الشعر وسحريته الحالمة.

وقد عدلت عن مصطلح آخر أدق وأعمق من سواه هو مصطلح «الكتابة الذاتية» لأنه ـ في ظني ـ يشعر المتلقي بمفارقة قاسية لا مسوّغ لها، فليس يصحّ أن نعبّر عن «حضارة شفهية» لا يميزها أمر كما تميزها «المشافهة» بمصطلح لا يدل على أمر كما يدّل على «الحضارة الكتابية» وإذن هو مصطلح لا يناسب روح العصر الذي نتحدث عنه ولا يوائمها، بل يبلبل تصوّرنا لذلك العصر، ويقحم عليه تصورات وأفكاراً غريبة عن سياقه التاريخي الاجتماعي.

وليس مصطلح «مناسبة القصيدة» بأقل بغياً وطغياناً على الذات من المصطلحات السابقة ـ وبين المناسبة وأغراض الشعر صلة رحم واشجة ـ فقد انطمرت هذه «الذات» أحياناً كثيرة تحت تراب المناسبات ولا سيّما مناسبات المديح، وبرزت عارية لا يسترها ستر أو بقية من ستر تحت أضواء مناسبات أخرى ولا سيّما مناسبات الفخر. فكأنّما كتب على هذه «الذات» أن تكون خرساء لا تنطق بكلمة أو ثرثارة لا تكفّ عن لغو الكلام. إنها ذات منفعلة تلقّنها المناسبة الخارجية ما ينبغي، فتوصد في وجهها أبواب الحلم، وتسدّ من حولها ثغور المخاوف، فإذا لكل مناسبة أو حالة قول نقي صرف لا تشوبه أطياف ولا وساوس!!

وتأسيساً على ما سبق لم يكن العدول إلى مصطلح «رؤية الذات» رغبة في التجديد، أو انبهاراً به، بل كان رغبة في «الدقة»، وحرصاً عليها. وحري بهذا المصطلح أن يُعيد النظر في القصيدة العربية القديمة لا أن يصنّف ما قيل عنها، فليس من همّه إعادة تصنيف ما تفرّق واضطرب وتبعثر في الدراسات التي أقيمت عليها، ودارت حولها ـ وهي كثيرة، وبعضها يستحق التقدير والثناء ـ ولكن همّه أن يؤسّس نظرة جديدة إلى هذه القصيدة تختلف عن ضرائرها السابقات.

إن ضروب النشاط الاجتماعي ـ ومنها الإنتاج الأدبي ـ متداخلة بعضها في بعض، ولكن لكل منها صفته النوعية، ونسبته، وتاريخيته، وقانونه الخاص الذي لا يناقض القانون العام. وإن معرفة هذه الأمور شرط لا غنى عنه

لأيّة دراسة حقة. وليس في النشاط البشري شيء لا دلالة أو لا وظيفة له، ولكن الدلالات والوظائف متنوعة مختلفة لا تقع تحت حصر. ولعلّ الدلالة الشعرية من أغمض هذه الدلالات وأعقدها وأدقّها. فالشعر إدراك فني مجسّد باللغة ـ وهذه هي صفته النوعية ـ للعالم وأشيائه وناسه وأحداثه وعلاقاته، ودلالته دلالة فنية مرهفة تتدثّر بالغموض أحياناً كثيرة. وليس هذا الإدراك الفني منبتّ الصلة بالتاريخ، فهو استجابة لحاجات جمالية في واقع تاريخي اجتماعي محدّد، وجزء من بناء ثقافي عام معبّر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع[1]. ولذا فإن الشعر لا يعبر عن ذات الشاعر فحسب، بل يعبر عن روح عصره أيضاً. ومهما تحدثنا عن تفرّد الشاعر وذاتيته وتجاوزه فلا معنى لهذا الحديث إلا إذا قسنا هذا التفرّد والتجاوز والذاتية بأمرين هما: مستوى تطور لغة الجماعة في عصره، وتراث التشكيل اللغوي في شعر هذه الجماعة، فالأمر الأول يكشف عن خبرة الجماعة التاريخية، وعن منطقها الراهن في النظر والسلوك، ويكشف الأمر الثاني عن التقاليد الأدبية الموروثة أو الثابتة المستقرة، وعلى الشعر الأصيل الحق أن يخلق علاقات لغوية جديدة دون أن يخلّ بقوانين اللغة وأنظمتها، وأن يزلزل التقاليد الأدبية، أو يخلخلها، أو يعدّلها وفق الحاجة[2]. وهذا يعني أن أيّ تجديد شعري ينبغي أن يكون نابعاً من التراث وإن تمرّد عليه، وأن يكون فيه شذى من عبقه الخالد. وبعبارة أخرى: إن شعر أي شاعر حق هو جزء من ثقافة المجتمع الذي ينتمي إليه، يحاورها ويغنيها، وقد يتمرّد عليها، ولكنه لا مناص له من الانتماء إليها، فهي التربة التي تغذوه، وفيها يشبّ ويترعرع. وإذن هو تعبير جمالي عن مرحلة تاريخية محدّدة من مراحل تطوّر هذا المجتمع كما قلت منذ قليل.

وحقاً لقد كان شعرنا القديم مظهراً من مظاهر الثقافة العربية القديمة، بل لعلنا نراه أبرز مظاهرها على الإطلاق إذا تذكرنا أن للثقافة ثلاثة مظاهر هي: المظهر الفكري، والمظهر العلمي، والمظهر الفني. وقد أدرك أسلافنا منذ زمن بعيد المكانة المرموقة التي يتبوؤها الشعر في الثقافة العربية، فقال عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، قولته المشهورة: «الشعر ديوان العرب». وظلّ مفهوم الثقافة العربية مرتبطاً بالشعر لا ينفك عنه على تتابع العصور واختلافها إلى يوم الناس هذا. ونحن لا نعرف معرفة

دقيقة متى اشتعلت نار الشعر العربي أول مرة، ولا كيف تطور هذا الشعر حتى بلغ مرحلة النضج الفني، وقد اكتملت قيوده، واستقرّت تقاليده، واستوفى حظوظاً واسعة من الجمال الفني. وهذه المرحلة هي المرحلة التي وصل إلينا شعرها الذي نعرفه باسم «الشعر الجاهلي»، وهي المرحلة التي حدّدها الجاحظ بقرابة خمسين ومئة عام إلى مئتي عام قبل أن يجيء الله بالإسلام. أما الشعر الذي قيل قبل هذه المرحلة فقد ضاع في جوف الزمن، وانطمر في رمال الصحراء. ولست أريد الخوض في هذه القضية ـ قضية أولية الشعر العربي ـ فهي قضية لا يكاد يخلو منها كتاب أُعدّ للناشئة والشداة. ولكن الذي أقصد إليه هو أن أبيّن أن تقاليد هذا الشعر ـ وأغراضه من أبرز هذه التقاليد ـ قد مرّت بمراحل طويلة من التجريب الفني، ومن التطوير والإضافة والصقل حتى صارت إلى صورتها الراهنة. أريد أن أقول: حتى انتقلت من التعبير المباشر إلى «الرمز». وقد قلت غير مرة: إن أغراض شعرنا القديم هي رموزه، وإن هذه الأغراض ليست هي الشعر، ولا هي تخلق الشعر، بل الذي يخلقه هو التشكيل الجمالي للكلمات.

وإذا كنا نجد في هذا الشعر أغراضاً شبه محدّدة يتعاورها الشعراء، ويعيدون القول فيها دون حرج، فينبغي أن نتريّث في الحكم على هذه الأغراض، وعلى هؤلاء الشعراء. فلا تظن أن هذه الأغراض واحدة في كل الأحوال، ولو كانت كذلك لنَفِدَتْ طاقتها الفنية منذ زمن بعيد، ولكنها «رموز» يمنحها الشعراء طاقات فنية جديدة، ويجدّدون طاقاتها القديمة، ويوظفونها في التعبير عن مواقف وأمور شتى. وقد يظنّ ظانّ أن في هذا الكلام مقداراً من الحماسة أو التعصب للشعر القديم، ولكن مثل هذا الظن لا يعبّر عن حقيقة هذا الشعر، بل يعبّر عن موقفنا منه. وأبرز ما يميز هذا الموقف هو سوء ظنّنا بالشعر والشعراء.

في ضوء التصور السابق للشعر والشعراء عامة، ولشعرنا القديم خاصة، سأحاول الكشف عن رؤية الذات الشاعرة نفسها في علاقتها بالموضوع، سواء أكان هذا الموضوع إنساناً أم حيواناً أعجم، أم مكاناً، أم زماناً. ولن أفرّق بين شاعر جاهلي وآخر مخضرم بدوي لأن شعر البادية في صدر الإسلام امتداد متطوّر للتيار الفني الجاهلي. ومن المحقق «أن المرء لا يستطيع أن يرى نفسه إلّا بعد أن يختار نقطة ومعياراً يقعان خارج

نفسه»[3]. وفي هذه الحال يمكن أن تكون الذات نفسها موضوعاً للتأمل أيضاً.

وسأقسم الحديث إلى قسمين، أتناول في أولهما بالتحليل والتفسير نصوصاً شعرية تتراءى لنا الذات فيها مقنّعة تعبّر عن نفسها من وراء قناع موضوعي أو معادل شعري، كالناقة والجواد والمطر والمرأة. وأتناول في ثانيهما بالتحليل والتفسير نصوصاً شعرية تبدو فيها الذات سافرة تبوح بأسرارها ومواجعها في تدفّق عاطفي سيّال تتداخل فيه حدود الزمن أو تتلاشى. وسأبين في أثناء ذلك كله موقفها من مأساتي الزمان والمكان اللتين كان يحسّهما الشاعر القديم إحساساً مروّعاً.

الذات المقنّعة

يكثر وصف الإبل، والحديث عنها في شعرنا القديم كثرة تلفت النظر، ولعله يبعث في نفس القارىء المعاصر شعوراً بالضجر والملل والتأفّف، فقد خرجت الناقة من حياتنا المعاصرة أو كادت، ولم يعد لها تلك المكانة النبيلة التي كانت لها في نفوس أسلافنا القدماء. لقد مضى ذلك الزمن الذي كانت فيه رفيقاً طيباً في السفر، ومالاً تُقاس به الثروة، ومصدراً للخصب والنماء، ومضى برفقته ولع الشعراء بها، وحنينهم الدائب إلى تصويرها والحديث عنها، وإمضاؤهم الهموم وتسليتها بها.

. وإنـي لأُمـضـي الـهـم عـنـد احـتـضـارهِ
بـعـوجـاءَ مِـرقـالٍ تَـروحُ وَتَـغـتـدي

. فَدَعْـهـا وسـلّ الـهـم عـنـكَ بِـجَـسْـرَةٍ
ذمـولٍ إذا صـامَ الـنـهـارُ وهـجَـرا

ويتردد فعلاً «الإمضاء» و«التسلية» ومرادفاتهما تردّداً قوياً في هذا الشعر. فكيف «يُمضي» الشاعر همومه بهذه الناقة؟ وكيف «يسلّيها» بها؟ هل خطر ببالنا أن الأشياء في الشعر يلفت بعضها إلى بعض، فالهموم تلفت إلى الناقة، والناقة تلفت إلى الكون، والكون يلفت إلى الذات وهكذا ..... والحقيقة أن الناقة تُمضي هموم الشاعر وتسلّيها بطرق شتى أهمها اثنتان: بالرحلة في الصحراء، وتأمل الكون وما يضطرب فيه، والتلماس العزاء مما يرى، والتسرية عن النفس به على نحو ما سنرى في الفصل القادم. وباتخاذ

هذه الناقة قناعاً أو معادلاً شعرياً له يلقي عليه كثيراً مما في نفسه، فيتخفّف من وطأة مشاعره الباهظة.

«الذات ومواجع الحنين»

هذا المتلمّس الضبعي شاعر جاهلي مفلق مُقلّ، ذكره الجمحي في الطبقة السابعة من شعراء الجاهلية. قال أبو عبيدة: اتفقوا على أن أشعر المقلّين في الجاهلية ثلاثة: المسيّب بن علس، والحُصين بن حُمام، والمتلمّس. واتفقوا على أن المتلمّس أشعرهم»[4]. وهو صاحب الصحيفة المشهورة في كتب التاريخ الأدبي. وكان من خبره في قصة طويلة تتردد في المصادر الأدبية أنه هجا عمرو بن هند ملك الحيرة، فحرّم عليه حَب العراق. فقضى بقية حياته منفيّاً طريداً في الشام حتى هلك ببصرى[5]. وظلّ هذا الطائر الشريد مدة النفي كلها يحنّ إلى العراق ويتوجع، ويغنّي آلام غربته وتباريحها، ويدعو قومه إلى الثورة بالملك الطاغية، ويحثهم عليها، تخالط صوته مرارة الحزن، وشهوة الانتقام، ونبرة المستريب بأمرهم وإقامتهم على الذل، فقد «طال الثواء وثوب العجز ملبوس» على حدّ تعبيره الجميل. ولكن هذا العتاب الذي تتوقّد فيه نار الرغبة في البطش بعمرو بن عند، وهذه الشكوى الآسية التي لم تنطفىء نارها المشبوبة يوماً، وهذا البوح الموجع الحزين لم تفلح كلها في تبديد ليل غربته القاسي، فظلّ جرحه النازف مفتوح الشفة، وظلّ العراق ضلعاً مكسورة في الخاصرة، وظلّ غناؤه الناشج المرّ سيفاً من ذهب يلوذ به، ويضمّه إلى صدره كما يلوذ محارب قديم بسيفه الذي ثلمته الحروب، وظلّ مصلوباً على خشبة الحنين حتى أغمض الموت عينيه على أحلام من ورد ونار.

هذا الشاعر يحدثنا في ليل غربته القارس عن ناقته، فيقول[6]

حَنّتْ قَلوصي بها والليلُ مطّرقٌ
بعد الهدو وشاقَتْها النواقيسُ

معقولةٌ ينظرُ التشريقَ راكبُها
كأنه «كأنها» من هوى للرّملِ مَسلوسُ

وقد ألاحَ سُهيلٌ بعدما هَجَعوا
كأنّه ضَرَمٌ في الكف مقبوسُ

حنّتْ إلى نخلة القصوى فقلتُ لها:
بَسْلُ عليكِ ألا تلكَ الدّهاريسُ
أنّى طربتِ؟ ولم تُلحَيْ على طربٍ
ودون إلفكِ أمراتٌ أماليسُ
أُمّيْ شآميةٌ إذْ لا عراقَ لنا
قوماً نود هُمُ إذْ قومُنا شُوسُ
لن تسلكي سُبُلَ البوباةِ مُنْجِدةً
ما عاشَ عمروٌ وما عُمّرتَ قابوسُ*

أتظن أن هذا الشاعر الذي قدّمت لك من خبره ما تقدّم كان قد تخفّف من أعباء الروح، وضراوة الشوق والحنين، ففرغ لأمر هذه الناقة لا يصرفه عنها صارف؟! هذا هو خبز الحقيقة المر يملأ فمه، فليزدرده أو فليمجَّه، ولكنه غير قادر على هذا، وهو عن ذاك أعجز. فليلتفت إلى ناقته لعلّها تسلّي همومه، وتحمل عنه بعض أعباء روحه المرهقة.

يصور النص موقفاً دراميا قاسياً يولّده ويغذّيه تناقض فاجع بين الشاعر والناقة، وتشتبك في هذا الموقف وتختلط وتتناقض حقوق مشروعة شتّى. وتبدو عناصر كثيرة في هذا النص صالحة لحمل دلالات رمزية خصبة «الليل والتشريق ونجم سهيل وفكرة الهجوع وموت عمرو وقابوس»، وهي رموز صغيرة متوهّجة كقطع الماس تغذّي رمزاً أكبر، وتزيده فتنة وإشراقاً، إنه «الناقة» أم الحنين وسليلته في الثقافة العربية القديمة عامة، وفي الشعر العربي القديم خاصة.

يبدأ الموقف بتصوير الزمان «والليل مطرق بعد الهدوّ»، وللزمان في الشعر العربي بعدان هما: البعد النفسي والبعد الرياضي، أريد أن أقول: إن الزمن في الشعر إحساس وشعور أكثر منه ساعاتٍ تعدّ وتحسب. وحين يكون هذا الزمن «ليلاً كثيف الظلمة، وقد تصرّمت أوائله» يغدو قريناً وموئلاً للهموم والمواجع والأشواق، فإذا جاء الليل، ونام الخليّ، وطفق يتأمّلها، وفرغ المحزون من أعباء يومه راح يضم أشواقه وأحزانه وهمومه إلى صدره، وطفق ويقلّب راحتيه في أمرها، ويتكرّر الحديث عن هذا الليل الشاهر الناصب في أرجاء واسعة من شعرنا القديم على نحو ما نرى في شعر امرىء القيس والنابغة الذبياني والأسود بن يعفر وكثيرين سواهم.

في هذا الليل الهادئ الدامس الظلمة، والمثقل بالهموم والأحزان والأشواق تستعر نار الحنين في نفس «الناقة»، وتضاعف هذا الحنين، وتزيده ضراماً أصوات النواقيس الصغيرة المعلقة في أعناق الإبل السارية، فلا تستطيع لهذا الحنين العاصف كزوابع الصحراء ردّاً. إنها تحنّ إلى إلفها البعيد الذي ترامت دونه الفلوات، ولكنها «معقولةٌ» لا تستطيع البراح!! ومن العجيب المدهش أن الناقة هي التي تحنّ، ويرهقها الحنين، فلا تستطيع البراح لأنهامعقولة، وأن الشاعر هو الذي نفد صبره، فلم يعد يقوى على البقاء حيث هو، فكأنّ مسّاً قد مسّ عقله، فغدا كالمجنون من شدة هواه وحنينه «للرمل»، فهو ينتظر بفارغ الصبر شروق الشمس الذي ضربه موعداً للرحيل. ومنذ هذا البيت «**معقولة ينظر التشريق راكبها ...**» يتداخل الشاعر والناقة، ويبدآن التنازع في الوقت نفسه على المستوى المعنوي والمستوى اللغوي في آن معاً، ولعل الرواة قد أجسّوا شيئاً من هذا التداخل والتنازع، فرووا البيت بتذكير الضمير الواقع اسماً للحرف المشبه بالفعل حيناً، وبتأنيثه حيناً آخر «كأنه / كأنها». وفي غمرة هذا الحنين الجارف، والهوى المجنون، وهذا التشابك والتنازع ينحرف السياق، فيتحدث الشاعر عن أمر لا علاقة له - في ظاهر القول - به أوبالناقة. يتحدّث عن نجم سهيل الذي لاح بحمرته القانية كأنه قبس من الجمر رفعته عالياً كف قابس في هذه الظلمة الضريرة، وقد غطّ الناس في نوم عميق. ولا يلبث «المتلمّس» أن يرجع بعد هذا البيت مباشرة إلى السياق الذي كان فيه، ويستمر في الحديث عنه وعن الناقة إلى نهاية النص. وهذا العدول أو الانحراف عن السياق ذو دلالة ووظيفة، فهو يكشف عن أهمية «نجم سهيل» الذي انحرف الشاعر إلى الحديث عنه، وتتجلّى هذه الأهمية حيث نكشف عن وظيفة هذا النجم في النص.

ولعل أقرب وظائفه إلينا هي تبديد الظلمة الداجية التي أرخت سدولها على الشاعر وناقته، ولكن هذا الفهم القريب لا يضيء النص، ولا يمتدّ أثره إلى الأبيات التي تلت ظهور النجم. ولذا كان علينا أن نفتّش له عن وظيفة أخرى تكون جديرة بموقف الشاعر منه، وانحرافه إلى الحديث عنه على الرغم مما هو فيه. وليست هذه الوظيفة سوى «الهداية والرشد»، فما أكثر ما اهتدت العرب بالنجوم، واسترشدت بها. وكذلك النجوم والكواكب والنيران مظنة هداية في مراحل طويلة من عمر الحضارة الإنسانية، وفي القرآن

الكريم «وهل أتاك حديثُ موسى، إذْ رأى ناراً فقال لأهله امكثوا إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس أو أجدُ على النارِ هدى»[7]. وقد اقترنت النار بالنجم في بيت المتلمّس.

«وقد ألاح سهيل بعدما هجعوا

كأنّه ضرم في الكف مقبوس»

وليس إسرافاً في الظن أو التأويل أن نرى لهذا النجم في هذا النص وظيفة «الرشد والهداية». ولكن كيف يهتدي، ويثوب إلى رشده من مسّه مسّ من جنون أو كاد؟ لقد كان الشاعر وناقته قبل ظهور نجم سهيل منقادين لعواطفهما، ومستسلمين لهذا الحنين المشبوب، ولكن هذا الموقف العاطفي لم يلبث أن عراه تغيّر عميق بعد ظهور هذا النجم، بل بسبب ظهوره، فعلاً صوت العقل تخالطه صرامة اليقين محاولاً تقويض الموقف العاطفي، وكبح جماح الحنين:

حنّت إلى نخلة القصوى فقلت لها

بسلٌ عليك ألا تلك الدهاريس

إنه يصادر حق ناقته في الحنين والعودة إلى نخلة القصوى. وهي محلّة في الطريق إلى العراق. ويصف تلك الديار التي تحنّ إليها بأنها «الدهاريس» - أي الدواهي - لأن الموت ينتظره فيها. وإذن فإن العقل يقتضي منه ألّا يظاهر ناقته في حنينها، بل يقتضي منه أن يصادر هذا الحنين، ثم لا يلبث أن يضمّ إلى هذه المصادرة استنكاراً راشحاً بالعتاب والسخط: «أنى طربتِ؟!». ولكن الشاعر يراجع نفسه مرة أخرى في أمر هذه الناقة - ومن عادة العقل أن يتأمّل ذاته - فتظهر روح التعليل المنطقية، ويقرّ لهذه الناقة بحقها المشروع في الحنين، فهي تحنّ إلى إلفها البعيد، ومن حق أخي الشوق أن يحنّ:

أنى طربتِ ؟! ولم تُلحِي على طربٍ

ودون إلفك أمرات أماليس

ولكنه لم يلبث أن يكرّ على موقفه السابق ويبطِله، ويدعوه إلى ذلك «العقل»، ويحثه عليه حَثّاً، فكيف يقرّ هذا الحنين والطرب إلى بلادٍ يترصّده الهلاك فيها؟ أليس حقاً مشروعاً له أن يناهض هذا الحنين حفاظاً على حياته؟ ها نحن أولاء أمام حقوق مشروعة متناقضة متضاربة. فحنين

الناقة إلى إلفها البعيد عنها حق مشروع لها. ومصادرة الشاعر لحنين الناقة حفاظاً على حياته حق مشروع له. فهل من سبيل إلى المصلحة والتوفيق بين هذه الحقوق المشروعة المتضاربة؟ ليس من سبيل أمام «المتلمّس» إلّا أن يضمّ صوته المحزون إلى صوتها المتعب لعلهما ينجوان معاً من لظى الحزن، ومرارة التعب:

أمــــي شــــآمـــيـــة إذ لا عـــراق لــــنــــا

قــومـــاً نـــودّهُـــم إذ قـــومــنـــا شـــوس

ولا يخفى ما في هذا القرار من المنطق والعقل، ففي العراق قومهما، ولكنهم متكبّرون أحرق الغيظ أكبادهم، فلييممّا الشام لعلّ شذى المودّة يغني عن رائحة الأهل والأحباب. وإذا كان أمر يلفت النظر في هذا البيت فهو «الضمائر». والضمائر علامة نصيّة جديرة بالاهتمام. فقد ظلّ الشاعر على امتداد النص يتحدث عن نفسه وعن ناقته. على ما بينهما من التداخل والتنازع. حديثاً تتماز الضمائر العائدة على الشاعر فيه من الضمائر العائدة على الناقة: قلوصي، كأنه، فقلتُ/ حنّت، شاقتها، معقولة، راكبها، كأنها، حنّت، لها، عليكِ، طربتِ، ولم تلحي، إلفك، أمي. ولم يتحدث عنه وعن ناقته بضمير واحد إلا في هذا البيت ليدلّ بذلك على أن مصيرهما واحد مشترك، وأن قضيتهما واحدة على الرغم مما أثاره من غبار النزاع والجدل: لا عراق لنا، نودّهم، قومنا. فهل كان الشاعر يمكر بنا هذا المكر الناعم الفتّان، أم بناقته، أم بنفسه؟ أم كان يمكر بهؤلاء جميعاً؟ ولِمَ لا؟ أليس بشاعر؟ وإذا لم تكن لغة الشعر مراوغة فماذا تكون إذن؟

ولكن «المتلمّس» لا يلبث أن يزيد القضية وضوحاً وانكشافاً، فيخاطب ناقته خطاباً يقرّ فيه بحقها المشروع في الحنين والعودة، ولكنه يرجىء تأدية هذا الحق حتى يقبض الموت روح «عمرو بن هند» وروح أخيه «قابوس». وفي هذا الحلّ من الإنصاف والاعتدال والحيطة بمقدار ما فيه من التعقل والاتزان والمنطق.

لـن تـسـلـكـي سـبـل الـبـوبـاة مـنـجـدة

مـا عـاش عـمـرو ومـا عـمّـرتَ قـابـوس

وينبغي أن نتأمّل البيت قليلاً مرة أخرى، ففيه «التفات» بديع يدل على إحساس الشاعر بالخطر، فكأنه يقف أمامه وجهاً لوجه «وما عمّرتَ قابوس».

فإذا طوى الموتُ عمرو بن هند وأخاه تحرّرت الناقة من عِقالها، وغدا بوسعها أن تنقاد لحنينها دون خوف، وأشرقت الشمس التي كان ينتظر «المثقّب» شروقها، فبددت الظلمة الكثيفة، وغدا بوسعة أن ينقاد لحنينه الذي أرمضه إلى الرمل دون وجل أو حذر. تُرى هل أكون مخطئاً إذا ظننت أن هذه الظلمات المتراكمة التي تكتنف مطلع النص هي ظلمات نفسية ترمز لحكم عمرو بن هند وأخيه، فإذا ماتا تبدّدت وتلاشت، وأشرقت في حياة «المتلمّس» شمس الحرية؟ وأن فكرة الهجوع في النص «وقد هجعوا هي رمز لغيبة العقل وطغيان الموقف العاطفي الذي لم يتحرّر الشاعر منه إلا بعد ظهور «نجم سهيل» وهدايته له، أي إيقاظ عقله؟ وماذا لو ظننت بعد هذا كلّه أن الناقة التي جمح بها الحنين فلم تستطع مقاومته، بل لم تحاول مقاومته قط هي رمز «لعاطفة» الشاعر، وأن موقف الشاعر من الحنين هو رمز «لعقله» الذي استيقظ، وبدأ يبصّره بمواطن الخطر والهلاك؟ وأن النزاع بين الناقة والشاعر هو رمز للصراع المستعر بين «العاطفة» الجامحة التي لا يزيدها الزمن إلّا ضراوة وجموحاً وبين «العقل» البصير الذي يقدّر فيحسن التقدير؟ هل أقول: إنها صحوة الروح التي يزيدها الخطر عمقاً وتوهّجاً؟.

هذا هو المتلمّس أثقلته الغربة، ووطئته الصروف، فتصدّعت ذاته وانشطرت، فألقى ببعض ما في نفسه على «ناقته» لعلّه يبدّد طرفاً من أحزانه ومواجعه الضريرة، ونقل الصراع من هذه الذات المهيضة إلى صراع خارجي في ظاهره. بعبارة أوجز وأكثر تجريداً: لقد عبّر «المتلمّس» عن الذاتية القصوى بموضوعية قصوى، فبدت ذاته من وراء القناع، يقول غيورغي غاتشيف[8]. «فالأثر الأدبي الذي يبدعه الفنان يتطور بعد موته أيضاً، ويكشف للناس عن مضمون فيه متجدد ومفاجىء دائماً. إن الفنان، وهو يؤلّف عمله الفني، لا يدرك إلا نسبة واحد بالألف من تفسيراته الممكنة»، فهل ما قاله غاتشيف صحيح حقاً أم «إن الأشياء الغامضة تحث العقل على ابتكارات جديدة»[9] كما يؤكد غاتشيف نفسه؟

«الذات وغموض الزمان»

كان أبو عمرو بن العلاء يستجيد قصيدة المثقّب العبدي التي على النون،

ويقول: «لو كان الشعر مثلها لوجب على الناس أن يتعلّموه»[10]. وكنت منذ زمن بعيد استحسنت هذه القصيدة، وكتبت مبيناً وحدة موقفها النفسي على كثرة موضوعاتها وتباعدها، فليست تلك الموضوعات سوى أقنعة فنية مختلفة يتراءى من ورائها جميعاً موقف نفسي واحد تبعثه في النفس علاقة «الصداقة» المضطربة بين الشاعر وصديقه «عمرو». وأحبّ اليوم أن أنظر في هذه القصيدة نظرة مستأنفة لا تناقض النظرة السابقة، بل تكمّلها وإن اختلفت عنها في فهم طبيعة الموقف النفسي، وفي التركيز على موضوع «الناقة دون سواه:

فَسَلِ الهمّ عنكَ بذاتِ لَوْثٍ
غُذافرةٍ كَمِطْرَقةِ القُيونِ
بصادقةِ الوَجيفِ كأنّ هرّاً
يُباريها ويأخذُ بالوضينِ
كساها تامِكاً قَرِداً عليها
سَوادي الرضيخِ مِنْ اللجينِ
إذا قَلِقَتْ أَشُد لها سِنافاً
أمام الزّورِ من قلقِ الوَضينِ
كأن مواقعَ الثِفناتِ منها
معرسُ باكراتِ الوِرْدِ جُونِ
يَجُدّ تنفّسُ الصعَداءِ منها
قُوى النسعِ المُحَرمِ ذي المُتونِ
كأن نفي ما تَنفي يداها
قذافُ غَريبةٍ بِيَدَيْ مُعينِ
تَصُكُ الحالبينِ بِمُشْفَترٍ
لهُ صوتٌ أبح منَ الرّنينِ
تَسُد بدائمِ الخَطَرانِ جَثلٍ
خَوايةٍ فَرْجِ مِقلاتٍ دَهينِ
وتسمعُ للذبابِ إذا تغنّى
كتغْريدِ الحمامِ على الوُكونِ

فـألـقـيـتُ الـزمـامَ لـهـا فـنـامـت
لـعـادتـهـا مـن الـسـّـدَفِ المُـبِـين
كـان مُـنـاخَـهـا مُـلـقـى لِـجَـامٍ
عـلـى قَـرواءَ مـاهـرةٍ دَهِـين
يـشُـقُ المـاءَ جُـؤجـؤهـا ويـعـلـو
غـواربَ كـل ذي حَـدَبٍ بَـطـين
غَـدَتْ قَـوداءَ مـنـشـقـاً نَـسـاهـا
تَـجَـاسَـرُ بـالـنـخـاعِ وبـالـوتـين
إذا مـا قُـمْـتُ أَرحـلُـهـا بـلـيـل
تَـأَوهُ آهـةَ الـرجـلِ الـحـزيـن
تـقـولُ إذا دَرَأْتُ لـهـا وَضـيـنـي
أهـذا دِيـنُـهُ أبـداً وَديـنـي
أكـل الـدهـرِ حـل وارتحـال
أُمـا يُـبْـقـي عـلـي ولا يَـقِـيْـنِـي
فـأبـقـى بـاطـلـي والجـد مـنـهـا
كَـدُكّـانِ الـدّرابـنَـةِ المَـطـين
فَـرُحْـتُ بـهـا تُـعـارِضُ مُـسْـبَـطِـرّا
عـلـى صَـحْـصـاحِـهِ وَعَـلَـى المُـتـون
إلـى عـمـروٍ وَمِـنْ عَـمْـروٍ أتـتـنـي
أخـي الـنـجَـدَاتِ والْـحِـلْـمِ الـرصِـيْـن
فـإمـا أن تـكـونَ أخـي بـحـق
فـأعـرفَ مـنـكَ غَـثّـي مـن سـمـيـنـي
وإلّـا فـاطْـرَحْـنِـي واتـخـذنـي
عـدواً أتـقـيـكَ وتـتـقـيـنـي
ومـا أدري إذا يمّـمـتُ أمـرا
أُريـدُ الخـيـرَ أيـهـمـا يَـلِـيـنـي
أألخـيـرُ الـذي أنـا أبـتـغـيـهِ
أمِ الـشـر الـذي هـو يـبـتـغـيـنـي

دَعـي مـاذا عـلـمـت سـأتـقـيـهِ
ولـكـنْ بـالمـغـيـبِ نـبـئـيـنـي (*2) (11)

هل يمكن أن تكون ناقة «المتلمّس» وناقة «المثقّب» دليلاً على تحوّل أو تغيّر في صورة الناقة الجاهلية، أي في «نموذجها»؟ هذا جائز، فعلى كثرة وصف الإبل في الشعر الجاهلي لا نرى شاعراً يحاور ناقته، أو يلتفت إلى واقعها النفسي بما يعتلج فيه من المشاعر والأحاسيس إلا في هاتين القصيدتين وضاديّة جميلة لعبيد بن الأبرص. وهذا التحوّل أو التغيّر هو إرهاص واضح بانتقال المجتمع الجاهلي من الطبيعة إلى الحضارة.وقد قوي هذا الإرهاص في وصف الحيوانات الأخرى كالجواد وحمار الوحش والبقرة الوحشية، ولم يزل ينمو ويتعاظم حتى غدا آية واضحة على هذا الانتقال في شعر العصر الإسلامي على نحو ما يظهر ذلك في قصيدة «مالك بن الريب» البائية المشهورة في تصويره لجواده، وفي عينيّة «أبي ذؤيب» الفريدة في بابها فيما أظن.

نحن هنا أمام ناقة تحاور صاحبها، وتتأوّه وتتوجّع مما نزل بها كالرجل الحزين. وينبغي أن تستوقفنا هذه الصورة، فليس في الشعر الجاهلي كله ـ فيما أعراف ـ تشبيه للناقة بالرجل إلا في هذا البيت. وليس هذا الرجل ـ عند التحقيق ـ سوى المثقّب نفسه. وهي تشكو ظلم صاحبها وعدم إشفاقه عليها، وتستنكر سلوكه استنكاراً ساخطاً تسري فيه روح العتاب، وقدر غير يسير من التأفف والضجر. لقد تنامت صورة «الناقة» في النص، وتحوّلت تحوّلاً خليقاً بالإعجاب والتأمل، فبدت أول أمرها صامتة ثم بدأ تأوّهها كالرجل المحزون، ثم تحرّرت من العجمة، وسقط جدارها الحاجز بينها وبين صاحبها، فإذا هي تحاوره في أمره وأمرها متذمّرة متأفّفة يرهقها التفكير في الغاية الغامضة التي لا تعرفها، ولكنها لا تكفّ عن الرحيل في سبيلها، فهي في حركة لا تهدأ ولا تتوقف.

إذا مـا قـمـت أرحـلـهـا بـلـيـلٍ
تـأوّه آهـة الـرجـل الحـزيـن
تـقـولُ إذا درأت لـهـا وضـيـنـي
أهـذا ديـنـه أبـداً وديـنـي؟!
أكـل الـدهـر حـلٌّ وارتحـالٌ

أَمَـا يُـبْـقِـي عـلـي ولا يَـقِـيْـنِـي؟!

وليس هذا الموقف النفسي المضطرب المتلجلج الذي يكتنفه الغموض والسأم سوى موقف الشاعر نفسه، فكأنه قد قام بما يشبه الاستدارة، فاتخذ من الناقة معادلاً شعرياً له في لفتة فنية ماكرة وفي لفتة فنية أخرى هي أدق وأخفى راح يزاحم المعادل الشعري أو يتسلّط عليه، دون أن ينفيه، في صورة الرجل الحزين. فممّ كان «المثقّب» يشكو؟ وما سبب هذا العتاب الساخط الحزين الذي يتردّد في أرجاء القصيدة كلها في مواقف حواريّة مرهقة يلوذ أحد طرفيها بالصمت دائماً، فكأن الطرف الأول يحاور شبحاً غامضاً نشعر بوجوده المتسلط، ولكننا لا نسمع له صوتاً!!

أَفـاطِـمُ قـبـلَ بَـيْـنِـكِ مَـتِّـعِـيْـنِـي
وَمَـنْـعُـكِ مـا سـألـتُ كـأنْ تَـبِـيْـنِـي
فـلا تَـدْدي مـواعـدَ كـاذبـاتٍ
تمـر بـهـا ريـاحُ الـصـيـفِ دونـي
فـإنـي لـو تـخـالِـفُـنـي شِـمـالـي
خِـلافَـكِ مـا وصـلـتُ بـهـا يمـيـنـي
إذ لـقـطـعـتُـهـا ولـقـلـتُ: بـيـنـي
كـذلـكَ أَجْـتَـوِي مَـنْ يَـجْـتَـوِيْـنـي (3*)

إنه عتاب ساخطٌ حزين، بعيد عن روح الغزل كل البعد، عتاب يكاد ينفجر وتضيء شرارته. وليس من سبب لهذا الضيق والتذمّر والشكوى سوى الغموض. ولنقل هنا غموض موقف فاطمة منه. وهو موقف يوشك أن يكون، بما فيه من العتاب والشكوى والغموض والإحساس بالظلم، صورة دقيقة من موقف «الناقة» من الشاعر. وهو في حديثه عن نساء الظعن يثير معاني الظلم والحبّ والقطيعة، ويقرن هذه المعاني كما فعل منذ قليل بتهديد يسري فيه الإحساس بالعجز والخضوع فيجوّفه، ويحيله إلى رمادٍ من الشكوى:

وهـنّ عـلـى الـرّجـائـزِ واكـنـاتٌ
قـواتـلُ كـلّ أشـجـعَ مـسـتـكـينِ
وهـنّ عـلـى الـظـلامِ مُـطَـلـبـاتٌ
طـويـلاتُ الـذوائـبِ والـقُـرونِ

فـقـلـتُ لـبـعـضِهـنّ وشُـد رَحْـلـي
لـهـاجـرةٍ نَـصَـبْـتُ لـهـا جـبـيـنـي
لـعـلّـكِ إن صَـرَمْـتِ الحـبـلَ مـنـي
كـذاكِ أكـونُ، مُـصْـحِـبَـتـي قَـرونـي(*4)

إنه لا يبادر إلى القطيعة، ولكنه يردّ عليها إذا وقعت بقطيعة مثلها!! بل هو يثير الغموض وينشر ضبابه فوق المشهد، فلا نكاد نرى من حقيقة هؤلاء النساء المتوارية خلف الكلل والوصاوص سوى وميض يشعّ عن بعد من عيون أولئك الفاتنات:

ظَـهَـرْنَ بَـكِـلـةٍ وَسَـدَلْـنَ أخـرى
وَثَـقَـبْـنَ الـوصـاوِصَ لـلـعـيـونِ

ويكرّر الأمر عينه في حديثه إلى صديقه «عمرو» ـ وهو حديث مقتضب شديد الاقتضاب ـ فيعاتبه عتاباً ساخطاً متذمّراً نحسّ فيه مرارة الشكوى، والعجز عن المواجهة أو الارتقاء إلى مستوى الندّ، والغموض المؤرّق القاسي:

إلـى عـمـرو ومـن عـمـرو أتـتـنـي
أخـي الـنـجـداتِ والحـلـم الـرصـينِ
فـإمـا أن تـكـون أخـي بـحـقّ
فـأعـرف مـنـك غـثّـي مـن سـمـيـنـي
وإلّـا فـاطّـرحـنـي واتـخـذنـي
عـدواً أتّـقـيـك وتـتّـقـيـنـي

فهل هذا كل ما في القصيدة؟ وهل الناقة هي القناع أم المرأة أم صديقه «عمرو»؟ وعن أي أمر يتحدث الشاعر؟ أعن صديقه عمرو كما نفهم من مناسبة القصيدة؟ أم عن حبيبته كمايوهم الغزل؟ مهما نختلف في أمر هذه القصيدة فإننا لن نختلف في أن «الناقة» لم تكن مقصودة لذاتها، بل كانت معادلاً شعرياً للمثقب. ونحن لم نقل في أمر هذه الناقة بعد كلّ ما يجب قوله. وهذه هي موضوعات القصيدة (المرأة والناقة والصداقة + موضوع المستقبل الذي يتناوشه الخير والشر، ويلفّه الغموض، وتختم به القصيدة). ولكن موضوعات القصيدة ـ كما نعرف ـ ليست هي رؤية القصيدة، بل هي حامل هذه «الرؤية» والمعبّر عنها. ونحن حقاً رأينا الشاعر قلقاً مضطرباً ساخطاً يؤرقه الغموض ويشقيه، ولكننا لم نتبيّن سرّ ما هو فيه أو علّته.

رأيناه متأففاً ضجراً يصبو إلى «الوضوح»، فتعذّبه هذه الصبوة وتشقيه شقاء روحياً مريراً، فهل خطر ببالنا أن الأمر أعقد وأهم من علاقة حب أو صداقة متقلّبة؟ وأنه يرتدّ في حقيقته إلى قضية/ مشكلة تقع في صميم الوجود نفسه؟ لنقرأ هذه الأبيات قراءة متأنيّة:

وما أدري إذا يممت أمراً
أريد الخير أيّهما يليني
أألخير الذي أنا ابتغيه
أم الشرّ الذي هو يبتغيني
دعي ماذا علمت سأتّقيه
ولكن بالمغيب نَبئيني

إن الأقدار تمكر بالشاعر وتخاتله، وإن الماضي ـ على ما فيه ـ واضح يمكن اتّقاؤه والاحتماء منه، ولن يسمح الشاعر لآلام الذاكرة أن تروّعه وترهقه، ولكن المشكلة الكبرى هي مشكلة هذا الغامض الراقد تحت أجنحة الزمن القادم السوداء. إنها مشكلة «الزمان» إذن، هذه المشكلة التي أرهقت عقل الشاعر الجاهلي، وروّعته ترويعاً فظيعاً. طف في أرجاء هذا الشعر، وانظر حيث تشاء تجد الدهر أو الزمان واقفاً يترصّد هؤلاء الشعراء واحداً واحداً يخادعهم، ويمكر بهم، وينغّص عليهم صفو العيش، وينقلب بهم شرّ منقلب. فهم متوجّسون منه أبداً، مرتابون فيه أبداً مروّعون بأحداثه وصروفه أبداً. لقد كانت الشكوى من الدهر على امتداد العصر الجاهلي شكوى كأنّ طعمها العلقم، وكانت أحداث ذلك العصر تزيدها كلّ يوم قسوة ومرارة. هذا شاعر من أوائل الشعراء ـ فيما يزعم ابن قتيبة ـ يتحدث عن الدهر الذي لا يعرف إلّا إفساد كل ما هو صالح وتدميره:

ألقى علي الدهرُ رجلاً ويداً
والدهرُ ما أصلح يوماً أفسدا
يُصْلِحُهُ اليومَ وَيُفْسِدُهُ غَدا

وهذا النابغة الذبياني يحدّثنا عن عجزه عن مواجهة الدهر في حوار داخلي مع نفسه:

تُكَلّفني أن يفعلَ الدهرُ همها
وهل وَجَدَتْ قبلي على الدهرِ قادرا

وهذا علقمة الفحل يرى أن الدهر يدمّر كل شيء:

بــل كــل قــومٍ وإن عــزّوا وإن كــثــروا

عَـريــفُـهــم بـأثـافـي الـشــرّ مـرجــومُ

وليس هذا الراجم إلا الدهر. وهذا الأعشى يصوّر ما فعلت به صروف الزمان ـ إذا صحت نسبة البيت إليه:

وأنــكــرتــنــي ومــا كــان الــذي نــكــرتْ

مــن الحــوادثِ إلا الــشــيــبَ والــصّــلــعــا

ولست أحبّ أن أستزيد من الشواهد لأنها أكثر من أن يقف عليها واقف. وقد عبّر الشعراء عن الدهر بألفاظ شتى فهو الدهر والزمان والليالي والأيام والصروف والحوادث والأعصر وغير ذلك كثير. وهم إمّا أن يتحدثوا عن الدهر مباشرة، وإما أن يتحدثوا عن آثاره المدمّرة، فهو الذي يفسد الديار العامرة، ويجعلها أطلالاً دوارس «أخنى عليها الذي أخنى على لُبَد» ـ ولُبَد آخر نسور لقمان وأطولها عمراً ـ، وهو الذي يهلك الشباب، ويحيل الجميل قبيحاً، والعزيز ذليلاً، والقوي عاجزاً، وهو الذي يفعل كل ما يخطر وما لا يخطر بالبال. وقد أحسّ الشاعر الجاهلي بعجزه أمام هذا الخصم الغاشم العنيد، فأرهق عقله في التفكير فيه دون جدوى. وربما طارده هذا الإحساس بالعجز حتى انتهى به إلى رغبة شاذّة وغريبة وقاسية، هي الرغبة في «التشيؤ» لعله بذلك يريح روحه المعذّبة، وعقله المرهق من مرارة الإحساس، وعناء التفكير والوعي. وإلّا فما معنى قول تميم بن أبي مقبل:

مـا أطـيـبَ الـعـيـشَ لو أَن الـفـتـى حـجـرٌ

تــنــبــو المــصــائــبُ عــنــه وهــو مــلــمــومُ

إنها رغبة في «التشيؤ الصلب» تحديداً، فإذا أصابته أحداث الدهر نبت عنه دون أن تصيبه بأذى!! ولم يرهق الدهر أفئدة الشعراء وقلوبهم وحدهم، بل أرهق الإنسان الجاهلي عامة، وليس مذهب «الدّهرية» إلا دليلاً على هذا الأمر:

«وقالوا ما هي إلّا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يُهلكنا إلّا الدهر»[12].

وكثيراً ما اقترنت صورة الدهر بصورة الصياد الرامي المخاتل الغدّار في شعرنا القديم عامة لا في شعر العصر الجاهلي وحده.

وآية هذا كله أن المشكلة الغامضة التي كانت تؤرق عقل «المثقب» وروحه

لم تكن مشكلة عارضة، بل كانت مشكلة في صميم الوجود الفردي والاجتماعي، أو قل: هي مشكلة الشاعر الذي ينتدبه القدر ليعبر عن هموم مجتمعه وأحلامه. إنها مشكلة الزمان الآتي المجهول أو المغيّب» بتعبير «المثقّب» حيث ترقد الأسرار، وتتلفّع بضباب الخيال وعشب النبوءات. وفي ضوء هذه المشكلة ينبغي أن نكمل الحديث عن الناقة.

لقد قلت إن ناقة «المثقّب» هي معادل شعري له، وهذا يعني أن ملامحها العامة ينبغي أن تعبّر رمزياً عنه دون ن تفقد وجودها الموضوعي. لقد عبّر الشاعر تعبيراً صريحاً لا غموض فيه عن أنه مهموم مُؤرّق أرقه الغموض واشتباه الأمور عليه، فليس يعرف ما يخبّىء له «الزمان»، وقد أرمضه هذا الزمان وأرهقه في واحد من تجلّياته على نحو ما يظهر في الموقف العاطفي. وأعلن أيضاً أن وسيلته للًتحرر من همومه وأرقه هي الناقة «فسلّ الهم عنك بذات لوث». فكيف تستطيع هذه الناقة أن تحرّر مبدعها من آلام الزمان وغموضه؟ لا يفلü الحديد إلا الحديد ـ فيما يبدو ـ. وإذا كان الزمان قاسياً صلباً تكرّ أيامه ولياليه دون أن يلتفت إلى الوراء، «وليس ببالي رضا المستريح ولا ضجر الناقمِ المتعب» على حدّ تعبير أحمد شوقي، فليس أمام الناقة إلا أن تكون صلبة قاسية تمضي على أمّها دون توقف أو التفات مهما تكن الظروف والمشقات، فكأنها تباري الزمان نفسه وتصاوله، وتقف له رصداً ولو إلى حين. إنهما ـ كما أراهما:

غـريمـانِ هـذا بـأسُـهُ بـأسُ غـاشـمٍ
وهــذا أخـو الــضــرّاءِ جـد وشـمّــرا

هل جاوزت بهذه الرؤية والقول العلاقة بين الناقة/ الشاعر والزمان؟ لا أظن. إنها منازلة غير متكافئة، ولكن لا مناص منها. ولقد حصّن الشاعر ناقته، وأمدّها بكل ما يملك من أسباب القوة، فقد غذاها حتى علا سنامها واكتنز، وجعلها مقلاتاً لم تهدر طاقتها بكثر الحمل والإرضاع، وتخيّرها من أكرم الإبل وأنجبها، فكأن مواقع ثفناتها لصغرها معرّس القطا الجوني، وكأن مناخها ملقى لجام، يريد أنها إذا بركت تجافت عن الأرض، وذلك لعتقها وكرمها وبقاء قوتها. وتخيّرها قلوصاً شابة فصريف أنيابها كصوت الحمام. هكذا أبدع الشاعر ناقته، وسوّاها بخياله وإحساسه، فكانت «ذات لوث عذافرة كمطرقة القيون»، وكان خليقاً بها أن تنازل الدهر وتصاوله.

وأتمنى أن تستوقفك هذه الصورة «كمطرقة القيون»، وأن تعيد النظر فيها لترى أنها صورة شقيقة لصورة تميم بن أبي بن مقبل «ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر»، نشأت كلتاهما في رحم واحدة. وأحب أن تضيف إليهما صورة ثالثة لأبي ذؤيب الهذلي - وهو شاعر مخضرم - وردت في سياق رثائه لأبنائه الخمسة الذين ماتوا بالطاعون، يقول:

حَتى كأني للحوادثِ مروةٌ
بصفا المشرّقِ كل يومٍ تُقْرَعُ
وتجلّدي للشامتينَ أُريهمُ
أني لريبِ الدهرِ لا أتضعضعُ[13](*5)

ولا يغرنك تجلد «أبي ذؤيب» وتعاليه على الموت وريب الدهر، فقد أبكاه هذا الدهر مرّ البكاء:

فالعينُ بعدهمُ كأن بعدهمُ حِداقَها
سُمِلَتْ بشوكٍ فهيَ عُوْرٌ تَدْمَعُ

ولكنه كان يعلم طبيعة الدهر «والدهر ليس بمعتب من يجزع»، فما جدوى الجزع إذن؟ إن أبا ذؤيب وهو يشبه نفسه بالصخرة التي تقرعها أقدام الناس أو الدهر كلّ يوم يتمنّى - بصورة مضمرة - لو كانت له صلابة الصخرة، أو لو كان مثلها تماماً لكان أقدر على الصبر والتجلد اللذين كان يحاولهما بشق النفس، فتفضحه الدموع، وحرقة القلب. إن «مطرقة» المثقب، و «حجر» ابن مقبل، و «مروة» أبي ذؤيب ظلال مختلفة لحلم واحد أو رغبة واحدة، هي الرغبة في مقارعة الدهر، وهو حلم الانتصار على هذا الخصم الغاشم الغامض.

وليس من وظيفة لمظاهر قوة الناقة التي تحدثت عنها منذ قليل كالسنام المشرف المتكتنز، والضخامة، والكرم، والعتق وسواها سوى تغذّية فكرة «الصلابة» في مقارعة الدهر، أو قل: تغذية الصورة «كمطرقة القيون».

وأود أن أقف وأستوقفك قليلاً نتأمّل هذا «الهرّ» الذي يخدش الناقة ويظفّرها على امتداد الرحلة، فتقلق وتضطرب وتغذّ السير عجلى لا تلوي على شيء:

بصادقةِ الوجيفِ كأن هرّاً
يُباريها ويأخذُ بالوضينِ

لست أدري لماذا يذكرني هذا البيت كلّما قرأته بقول شوقي:

وَخَـدّش ظُـفْـرُ الـزمـانِ الـوجـوه

وغـيّـضَ مـن بـشـرِهـا الـمـعْـجِـبِ

وشوقي سليل هذا التراث وابنه البار، والصورة تتكرّر في الشعر الجاهلي في وصف حدّة الناقة ونشاطها وسرعتها كما في قول عنترة:

وكـأنمـا تـنـأى بـجـانـبِ دَفّـهـا ال...

وحـشـي مـن هَـزجِ الـغـشـيّ مـؤوم

هـرٍّ جـنـيـبٍ كـلّـمـا عـطـفـتْ لـه

غِضبي اتّقاها باليدينِ وبالفم(14)(*6)

فهذا «الهرّ» يخدش الناقة ويظفّرها، فتتعطف إليه غضبى تريد الانتقام منه، فيحتمي منها بفمه ويديه، فلا تقوى على أن تناله بسوء. ومثل ذلك قول الأعشى:

بـجُـلالـةٍ سُـرُحٍ كـأنّ بـغـرزِهـا

هِـرّاً إذا انـتـعـل الـمـطـي ظِـلالَـهـا(*7)

وقول أوس بن حجر:

كـأن هـرّاً جـنـيـبـاً عـنـد غُـرضـتِـهـا-

والـتـفّ ديـكٌ بِـرِجـلـيـهـا وخـنـزيـرُ(*8)

ويعدل الشماخ عن صورة «الهرّ» إلى صورة «ابن آوى»، ولكن دلالة الصورتين واحدة:

كـأنّ ابـنَ آوىُ مُـوثَـقٌ تحـت نَـحْـرِهـا

إذا هـو لـم يَـخْـدِشْ بـنـابـيـهِ ظـفّـرا

ولا ضرورة لهذا التتبّع حقاً، فكل من قرأ الشعر الجاهلي يعرف أن الشعراء قد تعاوروا هذه الصورة. قال ابن قتيبة: «وقالت الشعراء في نفار الناقة وفزعها فأكثرت، ولم تعُد ذكر الهرّ المقرون بها وابن آوى»(15) قلت: بل ذكرت الديك والخنزير كما في بيت أوس السابق، وذكرت الأخيل أيضاً كما في قول «ضابىء البرجمي»:

بـأدمـارَ حُـرجـوجٍ كـأنّ بـدفّـهـا

تَـهـاويـلَ هـر أو تَـهـاويـلَ أخـيـلا(*9)(16)

هل كان «شوقي» يبوح بما لم يكن أسلافه يحبّون البوح به إلّا من وراءَ وراء؟

إن «الزمان» ـ في تصوّر شوقي ـ يخدش ويظفّر كهذا «الهرّ» أو «كابن آوى» في تصوّر أسلافه الجاهليين. وعلى أية حال فإن هذا «الهرّ» يعارض ناقة المثقّب ويخدشها ويظفّرها ويقلقها طوال الرحلة، فلا تقوى على أمر ـ أيّ أمر ـ إلّا أن تغذّ اسلير «بصادفة الوجيف»، فكأنها تطارد عدوّاً خرافياً غامضاً، أو تفرّ من كابوس غامض لا يزال يقلقها ويروّعها. أو قل: إن الزمان الذي يخدش ظفره الوجوه يعارض المثقّب ويخدشه ويظفّره ويقلقه طوال رحلة الحياة فلا يملك إلّا أن يمضي مروعاً تسوقه الأقدار، وتتصرّف به الأسباب، وتخلف ظنونه الليالي، وتمكر به، فيزداد إحساساً بالعجز ووعياً بالقوة، وتسربله حيرة عقليّة قاسية!!

بل نحن نجد في بعض هذا الشعر صورة «الهرّ»، الذي يخدش الناقة مقترنة بأمر آخر اقتراناً صريح الدلالة على الدهر ونوائبه. ففي قصيدة «لجابر بن حُنَيّ التغلبي» يذكر فيها ما كان من تفرّق قومه بني تغلب، وتشتت أمرهم، وحزنه عليهم، تراه يقدّم لهذا الذي هو فيه بحديث الناقة التي يخدشها «الهر». يقول:

أنافَتْ وزافَتْ في الزّمام كأنها
إلى غَرَضها أجلادُ هر مؤوّمِ
لِتَغْلَبَ أبكي إذ أثارت رماحُها
غَوائلَ شر بينها متثلّمِ
وكانوا هُمُ البانين قبلَ اختلافِهِمْ
وَمَنْ لا يَشِدْ بنيانه يتهدّمِ[17]

وفي قصيدة لامرىء القيس قالها في رحلته إلى الروم يطلب العون على بني أسد قاتلي أبيه نرى هذا الهرّ في حديث الناقة:

فَدَعْ ذَا وَسَلِ الهم بِجَسْرَةٍ
ذمولٍ إذا صامَ النهارُ وهجّرا
بعيدة بين المنكبينِ كأنّها
ترى عند مجرى الضّفرا هرّاً مشجّرا
عليها فتى لم تَحملِ الأرضُ مثلَهُ
أبر بميثاقٍ وأوفى وأصبرا

هـوالمُـنْـزِلُ الأُلّـافِ مـن جَـو نـاعـطٍ
بني أسدٍ حَزناً من الأرضِ أوعرا(*10)(18)

فهو يسلّي همّه بهذه الناقة ـ كما يقول ـ وهو همّ ثقيل، فليس استرداد ملك أبيه بالأمر السهل اليسير. ولكن هذه الناقة ـ على قوتها ـ يدشها هذا الهرّ وينفّرها، أو قل: ولكن امرأ القيس الفتى الذي لم تحمل الأرض مثله ـ كما يزعم ـ خدّشه ظفر الزمان حتى أدماه، ولا يزال حتى ساعته قلقاً مرتاباً في موقف الدهر منه:

بـكـى صـاحـبـي لمّـا رأى الـدربَ دونـه
وأيـقـنَ أنّـا لاحـقـانِ بـقـيـصـرا
فـقـلـتُ لـهُ: لا تـبـكِ عـيـنُـكَ إنمـا
نـحـاولُ مُـلـكـاً أو نمـوتَ فَـنُـعـذَرا

ولكن الناقة ـ أو الشاعر ـ لا تستسلم، بل تستجمع قواها، وتتحوّل من جفاف الصحراء إلى طراوة اليم، فتغدو سفينة ماهرة تصارع الأمواج العاتية، وتعلو عليها. لقد جفّ ريق الشاعر، وأنهكته مرارة العطش في هذه الصحراء فليبلّ ريقه بقطرات من الماء ولو خالطتها ملوحة البحر أو مرارته. وأنا لا أعرف، ولا أحد يعرف، إلى أين تتجه هذه السفينة، ولا أين مقاصدها؟ لكأنها مؤرّقة بفكرة «الرحيل» إلى ذلك «المجهول الغامض» حيث ترقد الأسرار في شِعاب المرجان واللؤلؤ، وتتدثّر بموج البحر وفتنة العقل الساحرة. أرأيت كيف تلتفّ الصورة على نفسها؟ وكيف تتداخل مستويات الشعر الصريحة والغامضة؟ وهل كان «المثقب» يعرف إلى أين يتّجه حقاً؟ ألم يكن الغموض يلفّ ذلك المجهول الذي يسعى إليه، ولكنه على الرغم من ذلك لا يكفّ عن الرحيل بحثاً عن السرّ «المغيّب»؟

ومـا أدري إذا يمـمـت أمـراً
أريـد الخـيـر أيـهـمـا يـلـيـنـي
أألخـيـر الـذي أنـا أبـتـغـيـه
أم الـشـرّ الـذي هـو يـبـتـغـيـنـي
دعـي مـا قـد عـلـمـت سـأتّـقـيـه
ولـكـن بـالمـغـيّـب نـبـئـيـنـي

لقد أرهقه الزمان، وأنهكته مرارة التفكير فيه، فاشتبهت عليه المواقف، وحار في أمرها، فالغموض يكتنفها من كل جانب: موقف «فاطمة» منه غامض، وموقف صديقه «عمرو» منه غامض، وموقف الحياة منه غامض. إنه يأبى أن يستسلم لعجز «العقل»، ويصر على اكتشاف أسرار الزمان، ومعرفتها معرفة صافية نقيّة، ولكن الزمان خصم مراوغ، ومعرفة أسراره مطلب قصيّ معاند. وبين هذا الإحساس بالعجز والوعي بالقوة تكمن مأساة «المثقّب».

«رؤية يقينيّة سوداء»

إذا كان الزمان قد أرّق «المثقب»، وأرهق عقله، وبدا له غامضاً متلبساً، فحار في أمره حيرة قاسية، فإنه قد أشقى «علقمة الفحل» بوضوحه وصرامته، وملأ ما بين جوانحه بشوك الحسرة، فتشاجر في ضميره إحساس حادٌ عميق بأن زمان الصفو والعيش الوريق قد تولّى ولن يعود، ورغبة ملتاعة يائسة في أن يتنسّم نفحة من أريج العمر الجميل الذي بدّدته الأيام، وغاله ريب الزمان الذي يترصّد المسرّات. إنه منجل الدهر الذي يحصد سنابل الحُب والغبطة والفرح، وهي الذات الشاعرة التوّاقة إلى مرجان الغبطة وأقحوان الفرح وخيول الحبّ المطهّمة الشموس. ما كان أصدق «المعرّي» وهو يصوّر هذه المواجهة الخاسرة بين الشاعر والدهر:

هِيَ العنقاءُ تكبرُ أن تُصادا
فعانِدْ مَنْ تُطيقُ له عِنادا
وما نهنهتُ عن كِبرٍ ولكن
هِيَ الأيامُ لا تعطي قِيادا

فماذا يفعل «علقمة» في مواجهة الدهر الي عصف به كتّين الصحراء، وطار بأحلامه الموشّاة العابقة بالعطر، والمتمثلة بحبيبته «سلمى وظعائنها التي فاجأته برحيلها في غبشة الفجر؟ ليس أمامه من سبيل سوى اللحاق بها مستجمعاً كل أسباب القوة لعله يستطيع أن يستردّها من يد الدهر.

هل تُلْحِقَنّي بأُخرى الحيّ إذ شَحَطوا
جلذية كأتانِ الضّحلِ عُلكومُ
قد عُريَتْ زمناً حتى استقل لها
كِترٌ كحافةِ كِيْرِ القَيْنِ مَلومُ

كـأنّ غِـسْـلَـةَ خـطـمـيّ بـمِـشْـفَـرِهـا
في الخـدّ منـهـا وفـي الـلّـحْـيـيـنِ تَـلـغـيـمُ
تُـلاحـظُ الـسـوطَ شَـزْراً وهـي ضَـامِـرَةٌ
كـمـا تُـوجـسَ طـاوي الـكـشـحِ مـوشـومُ
بمـثـلِـهـا تُـقْـطَـعُ المـومـاةُ عـن عُـرُضٍ
إذا تَـبَـغّـمَ فـي ظـلـمـائـهِ الـبـومُ[19](*11)

إن «علقمة» يستعين بالناقة وحدها ليلحق بحلمه، ويستردّه من قبضة الدهر. وهذا كلام واضح لا يحتاج إلى فطنة لمعرفة حقيقة هذه الناقة. إنها معادل موضوعي للشاعر. ولكن منازعة الدهر مغامرة شاقّة، بل إن الشاعر أكثر إدراكاً لهذه الحقيقة منا، وأقلّ تفاؤلاً مما نظن، ولذا فهو يبدأ حديثه بهذا الاستفهام الراشح بالتمنّي وما يشبه اليأس «هل تُلحقنّي...»، ولكنه ـ على الرغم من ذلك ـ لا يستطيع أن يخنع ويتجرّع ماء الهزيمة الكدر المرّ، ولا يملك إلّا أن يجرّب مناوشة هذا الدهر، وأن يزداد اصطلاء بحرّه، أو كما قال في القصيدة نفسها مستخدماً لفظاً صريحاً في الدلالة على الدهر:

وقـد عَـلـوتُ قُـتُـودَ الـرّحـلِ يَـسْـفَـعُـنـي
يـومٌ تجـيءُ بـهِ الجـوزاءُ مَـسـمُـومُ
حـامٍ كـأنّ أُوارَ الـنـارِ شـامِـلُـهُ
دونَ الـثـيـابِ، ورأسُ المـرءِ مَـعـمـومُ(*12)

أترى صورة اليوم أو الدهر هنا؟ إنه «يوم» مسمومٌ حامٍ كأن لهيب ناره يخترق الثياب ويحرق البدن!! هذا هو «الدهر» كما يتصوّره «علقمة»، وهذا هو الدهر الذي يتوجّس من مناوشته «كما توجّس طاوي الكشح موشوم». ولكنه سيصبر على منازلته متجلّداً لا يعرف الضجر، يعض على أسنانه من هول الموقف كهذه الناقة «الضامرة» تماماً. إن هذه الصورة التي يرسمها الشاعر للناقة هي صورة المحارب في المعركة. انظر إلى قول عنترة:

ولـقـد حـفـظـتُ وَصـاةَ عـمّـيَ بـالـضـحـى
إذ تـقـلـصُ الـشـفـتـانِ عـن وَضَـحِ الـفـمِ

إنه وقت الخوف، حين يعض المحارب على أسنانه عضاً. وهذه هي حال الناقة «الضامرة». ولعلّ الدلالة المعجمية تزيد المعنى جلاء «ضمز البعير:

أمسك جِرّته في فيه، ولم يجترّ من الفزع، وكذلك الناقة». فالضموز إذن حركة مادية حسية تكشف عن حركة نفسية هي الخوف. وقد تردّدت هذه الصورة في الشعر الجاهلي مقترنة بمشاعر الخوف والرهبة على نحو ما نرى ـ تمثيلاً لا حصراً ـ في قول «عمرو بن قميئة»:

تجاوزتُها راغباً راهباً
إذا ما الظباءُ اعتنقنَ الظلالا
بضامِزَةٍ كأتانِ الثميـ ...
لـ عَيرانةٍ ما تشكّى الكلالا[*13]

بل إن «بشر بن أبي خازم» يضمّ هذا اللفظ إلى معجم الحرب في الجاهلية ضمّاً صريحاً، ويقطع بذلك الجدل حول أشباح الحرب التي تتراقص حوله. فهو يهجو بني سُليم، ويعيّرهم بما كان من أمرهم في حربهم ضدّ قبيلته، فيقول:

وقد ضَمَزَتْ بجرتِها سليمٌ
مخافَتنا كما ضَمَزَ الحمارُ

إن علينا إذا أردنا أن نفهم هذا الشعر فهماً صحيحاً أن نُعنى بحياة الألفاظ وعلاقاتها فيه عناية فائقة. وما أكثر دعا د. مصطفى ناصف إلى هذا الأمر، وألحّ عليه، وطبّقه في دراساته له، وأثبت ـ بغض النظر عن كل ما يقال حول هذه الدراسات ـ بغض النظر عن كل ما يقال حول هذه الدراسات ـ أنه من خير قراء هذا الشعر ومفسرّيه.

الحرب إذاً، فهي تعضّ على أسنانها خوفاً وتتوجَس شراً مما هي فيه. فمن هو هذا الخصم الذي تعانده، فيثير الذعر والهواجس في نفسها، وتلحظه شزراف بمؤخرة العين، كأنها تخشى أن تواجهه؟

تلاحظُ السوطَ شزراً وهي ضامزةٌ
كما توجّس طاوي الكشحِ موشومُ

هل سألنا أنفسنا مرة: ما وظيفة هذا السوط الذي يلسع ظهر الناقة؟ وهل حاولنا أن نربط بين هذه الوظيفة ووظيفة «الهرّ» الذي يخدش الناقة ويظفّرها طوال الرحلة؟ لا فرق بينهما عند التحقيق. يزعم الشاعر أنّ «الهرّ» و «السوط» يظهران حدّة الناقة وسرعتها ونفارها، وأزعم أنهما

رمزان للدهر. ألم نقل: إن الناقة معادل موضوعي للشاعر؟ فمن ذا الذي يجلده على امتداد الوقت، فيتوجّس ويرتاع ويرقبه بطرف العين مراقبة الحذر الوجل؟ لقد كان «علقمة» يدرك خطر مناوشة الدهر، فحصّن ناقته، وأمدّها بكل أسباب القوة ـ كما فعل المثقّب من قبل ـ، أطلقها ترعى زمناً فسمنت واكتنزت، وعلا سنامها مشرفاً صلباً كأنه حافة كير الحدّاد، وغدت هي في اكتنازها واملاسّها كصخرة الماء الضخمة التي زادها الماء صلابة واملاساً. ها نحن أولاء مرة أخرى أمام صور «الصلابة» التي يحلم بها الشاعر. هل تعتقد أن «صخرة الماء» ههنا تختلف في قليل أو كثير عن «مطرقة القيون» عند المثقّب، و«حجر» ابن مقبل، و «مروة» أبي ذؤيب؟ إنها جميعاً تعبّر عن صبوة الروح الجامحة إلى «الصلابة» ليكون المرء قادراً على مقارعة الزمان والانتصار عليه. لقد كانت الصم الصلاب ـ كما لاحظ د. مصطفى ناصف ـ «أداة التعبير الذي يتخيّره الشاعر لملاحقة فكرة الدهر»[20]. ولا يكتفي علقمة باعتساف الفلوات بغير هاد ودليل «**بمثلها تقطع المومـاة عن عرض**»، ولكنه بإحساسه بوطأة الزمان وقسوته وريبه يجلّل وجه الصحراء بسدوف الظلمة الحالكة، ويبثّ فيها نذر الشؤم والشرّ والخراب «إذا تبغّم في ظلمائه البوم». وأعتقد أن نعيب هذا النذير الأشأم في هذه الصحراء المدلهمة كان إخباراً رمزياً بما انتهت إليه المعركة بين الناقة والدهر، وقد جاء في أعقابها مباشرة:

تلاحظُ السوطَ شزراً وهي ضامِزَةٌ
بمثلها تُقْطَعُ الموماةُ عن عُرُضٍ
كما توجّسَ طاوي الكشحِ موشومُ
إذا تبغّمَ في ظلمائه البومُ

ليس في هذه الصحراء هادٍ ولا دليل ولا سند. كل ما فيها ينزع الأمان من النفس، ويذعر ويروّع، فتحدقٌ نذر الخطر بالشاعر، وينقلب صفو العيش كدراً. ومشكلة «علقمة» أنه يدرك هذه الأمور كلها، ويدرك ما هو أكثر منها، ويعرف ويحس أنه أمام خصمٍ غاشم لا قِبَلَ له به، ولعلّ هذا الإحساس والمعرفة هما اللذان دفعا الشاعر إلى السكوت عن مصير الناقة في مناوشتها للدهر، وإنابة «البوم» للإخبار عن هذا المصير رمزياً. ولم يكن هذا مصير الناقة وحدها، بل كان أيضاً مصير هذه الرحلة التي اعتسفها الشاعر

للحاق بالظاعنات، فقد سكت عنها في غياهب هذا الليل الذي يشقه نعيب «البوم» منذراً بالشؤم والخراب. لقد أدرك الشاعر ـ فيما يبدو ـ عجزه أمام الدهر، واستسلم لهذه الحقيقة القاسية، وكفّ عن مناوشة هذا الخصم العنيد. وكنّا قد رأينا «المثقّب» من قبلُ يلحق الظاعنات، ويتخيّر واحدة منهن، وينازعها الحديث، ويقابل تهديدها بتهديد مثله. وهذا فرق جوهري بين الشاعرين: شاعر يدرك حقيقة الدهر إدراكاً واضحاً، فيكفّ عن مناوشته ويستسلم، وآخر يحس أن الدهر غامض ملتبس، فيرهقه هذا الإحساس، ويدفعه إلى مناوشته الدائبة لعلّه يكتشفه عبر هذه المناوشة، ويعيه دون التباس أو غموض.

لقد سكت «علقمة» عن مصير الناقة والرحلة، وتركنا نفتّش عن مصيرهما في هذا الليل البهيم. ولم يكتف بذلك، بل وجد في هذه الظلمة الداجية فرصة للفرار من وجه الدهر، فتوغّل فيها يخوض غمراتها حتى انشقّ عنه الصبح ـ أو عن ناقته لا فرق ـ وهو في بُلهنية من العيش لا يطوف بها طائف من كدر. لقد تحرّرت الناقة من مساورة الدهر ومناوشته، وغدت «ظليماً» أمكنه الرعي، وطاب له المرعى، فهو ينقف الحنظل القاسي ويخدم التنوّم الطري ـ لاحظ ما في هذين الفعلين «ينقف» و «يخذم» من رهافة الإحساس ودقّته وتراثه ـ وتهبّ عليه رياح الحياة رُخاء، فليس يعجله مُعجل، ولا يستحثّه مستحث!! ومازال على هذه الحال من الحبور والغبطة حتى تذكّر بيضه،وهاجه مطرٌ رذاذٌ في يوم مغيوم، فانطلق إلى ما تذكّر يبدي فنوناً من العدو كلها رائق معجب، فكأنه ـ وفق بعض الشروح ـ في رشاقته ومخالفته بين فنون العدو ضفدع ذكر كبير يتقافز في مياهه وقد ملأته الحياة غبطة وسروراً. فلما وصل إلى «أدحيّه» طاف به طوفين يقفره ويطمئن أن أحداً لم يسبق إليه في غيبته أو أن أحداً لا يراه، ثم أوى إلى فراخه الصغار التي تجمعت وتداخلت فكأنها أصول الشجر الرابية بما سفت عليها الرياح، وطفق يراطنها بنقنقته وإنقاضه، فتجيبه بمثل ما فعل، فكأنه وكأنها الروم تتراطن في قصورها، ومن حوله وحول هذه الأفراخ النعامة الأم تحفّه وتلتصق به، وتجاوبه بصوت يخالطه الإحساس بالبهجة فكأنه ترنيم أو غناء!! أرأيت إلى هذه الأسرة المتوادّة المتراحمة، يظللها الحب، وتعمر قلوبها البهجة، وتغمرها عاطفة الأبوة النبيلة الجيّاشة وحنان

الأم المتدفّق، وحبورها المتوهج الذي يكاد ينقلب إلى غناء ورقص بعودة الزوج والتئام الشمل؟!

أية مشاعر إنسانية نبيلة مدهشة هذه التي استطاع «علقمة الفحل» أن يبثّها ويصوّرها في هذا المشهد العاطفي الفريد؟

كأنها خاضِبٌ زُعرٌ قوادمُهُ
أجنى لَهُ باللوى شريٌ وتَنّومُ
يظل في الحَنظلِ الخُطبانِ يُنقُفُهُ
وما استطفَ من التنّومِ مَخذومُ
فوهُ كَشَقّ العصا لأياً تَبيّنُهُ
أَسَك ما يسمعُ الأصواتَ مَصْلومُ
حتى تذكّرَ بيضاتٍ وهيّجَهُ
يوم رذاذٍ عليه الدّجنُ مَغيومُ
فلا تزيدُهُ في مَشيهِ نَفقٌ
ولا الزفيفُ دوينَ الشدّ مَسؤومُ
وَضاعةٌ كعصا النهدي جؤجؤهُ
كأنه بتناهي الرّوضِ عُلجومُ
يأوي إلى حِسكلٍ حُمرٍ حواصلُهُ
كأنهُ حاذرٌ للنّخسِ مَشهومُ
يوحي إليها بإنقاضٍ وَنَقْنَقَةٍ
كما تَراطنُ في أفدانِها الرومُ
تَحُفهُ هِقْلةٌ سَطعاءُ خاضِعةٌ
تُجيبُهُ بزمارٍ فيهِ تَرنيمُ(*14)

لقد فرّ «علقمة» من مواجهة الزمان، وفاءَ إلى الماضي الجميل يتفيّأ ظلاله الورافة، ويتنسّم أريجه الطيّب، هذا الماضي الذي بدّدته الأيام، وكان يحلم باستمراره أو استرداد بعضه من قبضة الدهر. إن الاستطراد في معرض الصورة ـ كما هي الحال هنا ـ ظاهرة فنية بارزة في شعرنا القديم لا أرى ضرورة لسوق الشواهد عليها، فهي تنتشر انتشاراً واسعاً في أرجاء هذا الشعر، ولا سيما في حديث الناقة والظعائن والكرم. فلا يكاد الشاعر يشبه ناقته بحيوان وحشي حتى يستطرد في الحديث عنه، ولا يكاد يشبه

الظعائن ببستان النخل حتى يستطرد في الحديث عنه، ولا يكاد يشبه ممدوحه بالنهر حتى يستفيض في حديثه وهكذا... وأرجو ألا يخدعك الشاعر فتتوّهم أنه أراد بهذا الاستطراد تصوير سرعة الناقة أو تصوير الهوادج أو تصوير كرم الممدوح كما يزعم. لا شيء في هذا الزعم يستحق أن تعنّي نفسك به إلا إنكاره ودحضه. ولكنها موضوعات ينفذ إليها الشعراء بطريقة فنية ماكرة للتعبير عن همومهم ورؤاهم ومواقفهم. بعبارة أخرى: إن وظيفة الاستطراد في معرض الصورة هي «التجسيم والتشخيص» والإيهام «بالموضوعية والحياد» في آن.

وأنا أزعم هنا أن «علقمة» استطرد في حديثه عن «الظليم» ليجسّم إحساسه بالحياة وجمالها وإشراقها ووضاءتها يحياها المرء في غفلة عن عين الدهر. وقد أبدع «علقمة» حين راح ينمّي هذه الأحاسيس والمشاعر والانفعالات، ويزيدها توهّجاً وإشراقاً من خلال الظليم الذي ظلّ يرتقي بصورته حتى بلغ بها في اقتدار فني باهر مرحلة «التشخيص»، فإذا نحن أمام هذه الأسرة الإنسانية الصغيرة، بكل ما تموج به من الفرح والحبوروالغبطة والحب والتراحم والغناء وما يشبه الرقص، لا يميزها من بني البشر مائز، فهي تتراطن «كما تراطن في أفدانها الروم». ولم يتسع شاعر جاهلي - أكاد أقول: شاعر عربي - في حديث الظليم كما اتسع علقمة، ولا بلغ مبلغه في الفتنة والبهاء. ولعلّ «ثعلبة بن صعير المازني» في رائيته المفضّلية قال في تصوير الظليم فأحسن، ولكنه لا يجاري «علقمة»، ولا يلحق به، وإن كان على مقربة منه. وقد مضى زمن طويل وأنا أفكر في قصة هذا الظليم التي قرنتها ذات يوم بقرن واحد مع قصص الحيوان الوحشي لأنها ترد كهذه القصص في معرض الحديث عن الناقة [21]. ولم أهتد إلى شيء في أمرها سوى أنها مختلفة عن تلك القصص اختلافاً عميقاً، فليس فيها ما في تلك القصص من الشقاء وضروب العدوان والصراع والخوف والموت، بل هي النقيض. ولم أزل مؤرّقاً بها حتى انتهيت إلى ما أنا فيه. إنها لا تعبّر عن الحياة ونواميسها، بل تصور وتجسّد وتشخّص هذه الحياة في إقبالها العذب، وجمالها الأخاذ، ومشاعرها النبيلة الحارّة حين يغمض الدهر كلتا عينيه عنها إلّا في النادر جداً الذي يعدّ انحرافاً له دلالته كما في معلقة «الحارث بن حلّزة». فإذا سألت: لماذا كان حديث

«علقمة» عن الظليم حديثاً عن الماضي الجميل دون غيره قلت: لذلك ثلاثة أسباب هي: حديث الظعائن، ومطلع القصيدة وتاليه، والحكمة. إن وحدة «الظعائن» في القصيدة صورة رمزية لذلك الماضي الجميل الذي انقلب الدهر به. ومشهد الظعائن ـ في حقيقته ـ مشهد عاطفي غرامي، والمواقف العاطفية الغرامية ـ على ما نعرف ـ صالحة لحمل دلالات رمزية. وقد اقترن حديث الظعائن في قصائد كثيرة من هذا الشعر بهذه الدلالات(22). وهذا يعني أن وحدة «الظليم» هي موازاة رمزية لوحدة «الظعائن» ولكنها أنقى منها وأصفى، فقد نقّاها الشاعر أو نقّتها الذاكرة من كل شوب.

لم أدرِ بالبينِ حتى أزمعوا ظَعَناً
كل الجمالِ قُبيلَ الصبحِ مَزمومُ

رَدّ الإماءُ جمال الحيّ فاحتملوا
فكلها بالتزيّديات مَعكومُ

عَقْلاً وَرَقْماً تظل الطيرُ تَخْطَفُهُ
كأنهُ مِنْ دمِ الأجوافِ مَدمومُ

يَحملنَ أتْرُجةً نَضْحُ العبيرِ بها
كأنّ تطيابَها في الأنفِ مَشمومُ

كأنّ فارةَ مِسْك في مَفارقها
للباسطِ المتعاطي وَهْوَ مَزكومُ

فالعينُ مني كأنْ غَرْبٌ تَحُط بِه
دَهماءُ حاركُها بالقِتْبه مَخزومُ

من ذكرِ سلمى وما ذكري الأوانَ لها
إلا السفاهُ وظن الغيبِ تَرجيمُ

صِفْرُ الوِشاحينِ ملءُ الدرعِ خَرْعَبَةٌ
كأنها رشأٌ في البيتِ مَلزمُ(*15)

لقد فاجأ الفراق الشاعر «لم أدر بالبين حتى...»، فلم يدر به إلا حين انتهى كل شيء، فقد عقدوا العزم على الرحيل، وأجمعوا عليه، فكل جمالهم مزمومة في غبشة الفجر. ومتى كان الدهر تنذر الناس بخطوبه؟ ستقول: هذا تأوي بعيد. وأقول: لا حرج. هل فكّرت قليلاً في وقت رحيل الظعن؟

إنه «دوين الصبح»، وهو الوقت عينه ـ أو مقارب جداً له ـ الذي تحوّلت فيه «الناقة» إلى «ظليم»، فد غابت عنّا في غياهب الليل، ولم نرها إلّا حين انشق الصبح عنها وهي ظليم يرعى ضروباً من النبت. وإذن فهذا الظليم هو واحد من تحوّلات الناقة، وهو واحد من تحوّلات الظعن أيضاً. الناقة والظليم والظعائن. تجلّيات مختلفة لمواقف الشاعر من الدهر. لا يزال رسيس الشك في نفسك. أقدّر ذلك. ولكن ألا ترى موكب الظعن وهو يموج بالفتنة والجمال، بما يلوح منه من الكلل والقطوع النفيسة، وبما يضوع منه من روائح المسك والعبير الفاغمة التي تملأ الهوادج، وتعطر الفضاء، فيحسّ الشاعر ـ على بعده عنها ـ أنها تضمّخ أنفه، بل تضمّخ أنف «المزكوم» لقوتها وشدّة نفاذها، وبما فيه من الجمال الفتّان، جمال «سلمى» الذي تمّ واكتمل؟ ألا يكشف هذا الموكب البهيّ عن وفرة الإحساس بالجمال؟ ألا يدلّ على أيام الحبور والغبطة والنعيم التي عاشها الشاعر يوم كان كل هذا الجمال ملك يديه وقلبه؟ مهما اختلفنا في أمره فإننا لن نختلف في أنه يرمز إلى أيام الصفو والسرور الوضيئة التي كانت تفيض بعذوبة الإحساس بالحياة وجمالها. فمن الذي عبث بذلك الصفو، وانقلب بذلك السرور، وغال هذا الإحساس العذب الجميل؟ إنه الدهر لا أحد سواه. وقد كانت «الطير» نذيراً بشؤم هذا الدهر، ورمزاً له. لنعد قراءة هذا البيت دون أن نسيء الظنّ بعقول الشعراء:

عقلاً ورقماً تظلّ الطيرُ تَخْطَفُهُ
كأنهُ من دمِ الأجوافِ مدمومُ

ما الذي جاء بفكرة الدم وأشباح الموت إلى هذا السياق؟ وما علاقة الطير بالدم؟ ألم أقل: إن علينا أن نعنى عناية خاصة بحياة الألفاظ في هذا الشعر إذا أردنا أن نفهمه فهماً ينقذه من السطحية والابتذال؟ إن علاقة الطير بالدم والحروب علاقة وثيقة في تاريخ هذا الشعر، وفي ثقافة أهله. فما أكثر ما حدّثنا الشعراء عن هذه الطير التي تواكب الجيش ثقة منها بما ستظفر به من جثث القتلى، وما أكثر ما صوّروا هذه الجثث وقد غدت طعاماً لهذه الطير. نرى ذلك في قصيدة بديعة «للأفوه الأودي» يُخلص صدرها للحديث عن الدهر في رؤية يمتزج فيها الصدق والقسوة امتزاجاً يثير الإعجاب:

فَـــلَـــهُ فـــي كـــل يـــومٍ عـــدوةٌ

لـيـس عـنـهـا لامـرىءٍ طـار مـطـارُ

ثم يسوق الحديث إلى خصومه «بني هاجر»، ويمضي فيه مرغياً مزبداً كالحصان الشامس لا يُجرü له عنان إلى أن يقول:

كـلـمـا سِـرْنـا تـركـنـا مـنـزلاً

فـيـه شـتـى مـن سِـبـاع الأرض غـاروا

وتـــرى الـــطـــيـــرَ عـــلـــى آثـــارنـــا

رأيَ عـــيـنٍ ثـــقـــةً أنْ سَـــتُـــمـــارُ

جـــحـــفـــلٌ أورقُ فـــيـــهِ هـــبـــوةٌ

ونجـــومٌ تـــتـــلـــظّـــى وشِـــرارُ(23)(*16)

ونراه في مدح النابغة الذبياني للغساسنة حين يصوّر جيوشهم، فيقول:

إذا مـا غَـزَوا بـالجـيـشِ حَـلق فـوقـهـم

عـصـائـبُ طـيـرٍ تَـهـتـدي بـعـصـائـبِ

يُصـاحِبْـنَـهـم حـتـى يـغِـرنَ مُـغـارَهـم

مـن الـضـاريـاتِ بـالـدمـاءِ الـدّوابِ

ونراه حين يفتخر «عنترة» بقتله ضمضماً والد هرم وحصين اللذين يتوعّدانه ويشتمانه، فيقول:

إن يـفـعـلا فـلـقـد تـركـتُ أبـاهـمـا

جَـزَرَ الـسـبـاعِ وكـل نـسـرٍ قَـشـعـمِ(*17)

قال صاحب الخزانة: «هذا المعنى أعني تتبع الطير للجيش الغازي للأعداء حتى تتناول من القتلى متداول بين الشعراء قديماً وحديثاً، وأول من جاء به الأفوه الأودي في قوله:

وترى الطير.......(البيت)

.... وأخذه النابغة الذبياني فقال:

إذا ما غزوا........ (الأبيات)

وأخذه الحطيئة فقال:..........

وأخذه مسلم بن الوليد فقال:

قـد عـوّدَ الـطـيـرَ عـاداتٍ وثـقـنَ بـهـا

فـهـنّ يـتـبـعـنَـهُ فـي كـلّ مـرتحـل»

ومضى يعدّد الشعراء الذين تعاوروا هذا المعنى، فذكر منهم عدداً بينهم الكميت الأسدي وابن قيس الرقيات وابن جهور الأندلسي وابن نباتة المصري، ثم قال:

«وأبدع من هذا كله قول المتنبي:

يُطمِعُ الطيرَ فيهم طولُ أكلِهِمُ

حتى تكاد على أحيائهم تقعُ[24]»

لا مناص إذن من الإقرار بأن بين الطير والحروب علاقة وثيقة، وبأن بينها وبين الدهر علاقة تلوح من وراء وراء في قصيدة «الأفوه». ولم يكن تأويل «الرؤيا» في سورة «يوسف» عليه السلام بعيداً عمّا نحن فيه:

﴿ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمراً وقال الآخر أني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطير منه نبئنا بتأويله إنا نراك من المحسنين﴾[25].

فيقول يوسف عليه السلام:

«يا صاحبي السجنِ أمّا أحدكما فيسقي ربّه خمراً وأمّ الآخر فيصلبت فتأكل الطير من رأسه قُضي الأمر الذي فيه تستفتيان»[26].

لقد ظلت الطير تتبع هذه الظعائن كما كانت تتبع جيش الأفوه وجيوش الغساسنة، وظلّت تنقض على هذه الظعائن وتخطفها «تظلّ الطير تخطفها». أما كان ينبغي أن تدرك هذه الطير أن ما تخطفه ليس لحماً، أو أن يدركها اليأس، فتكفّ عن الانقضاض والخطف؟ مهما يكن من أمر فإن هذه الطير قد حملت معها إلى هذا السياق فكرة «العدوان» التي ارتبطت بها في سياق الحرب. فمن هو العدوّ الذي تنذر به، أو تدل عليه إن لم يكن الدهر؟ ليس في القصيدة حديث عن عدو آخر. ولأمرٍ ما - لا أظنه الحب - نزف هذه الشاعر دموعه في ساعة الفراق. ها هي ذي أيام العمر الجميل تفاجئه بالرحيل، فتتحمل عنه ظاعنة، أو قل تتسرب من بين يديه كحفنة من الماء «خانتها فروج الأصابع»، فليبك في إثرها ما شاء له القدر أن يبكي.

ومطلع القصيدة يدل هو الآخر على أن أيام الصفو المشرقة الوضاءة التي ترمز لها وحدة الظليم هي العمر الجميل الذي مضى. وقد اختلف الشرّاح في تفسير هذا المطلع وتوجيهه. وأحسن أقوالهم - في ظني - هو «هل ما علمت مما كان بينك وبينها، وما استُودِعتَ من حبّها مكتومٌ عندها،

فهي على الوفاء، أم قد صرمتك؟»[27].

هل ما علمتَ وما استُودِعتَ مكتومُ

أم حبلُها إذ نأتكَ اليومَ مَصرومُ

ولكن «أم» ههنا هي «أم» المنقطعة، وهي حرف استئناف بمعنى «بل» لا حرف عطف. ومعنى هذا أن الشاعر يُضرِب عن أيام حبه وهواه لأنّ «بل» لا تنفك عن معنى الإضراب أبداً، ويصرّح أن تلك الأيام قد تصرّمت، وأن حبال المودة قد رثت وانقطعت. ألا ترى في هذا التصرّم والانقطاع إيذاناً ببين الظعائن الذي سيحدثنا الشاعر عنه بعد لحظة؟ ويخرج من هذا الإضراب إلى إضراب آخر متمثّل في «أم» منقطعة أخرى! فيكشف بذلك عن حالة من القلق والتوتر واختلاط المشاعر وتدافعها وغموضها:

أم هل كبيرٌ بكى لم يقضِ عَبْرَتَهُ

إثرَ الأحبّةِ يومَ البينِ مَشكومُ[*18]

لا يزال وجه الماضي الجميل يلوح لعينيه، ولا تزال أصداؤه العذبة ترن بين جوانحه، فتومض الأماني وميضاً شاحباً في رماد العمر: هل تجازيك وتكافئك ببكائك على إثرها وأنت شيخ كبير؟ ألا ترى في هذا التساؤل الراشح بالتمنّي وما يشبه اليأس صورة دقيقة من قوله وقد حاول اللحاق بالظعن:

هل تلحقنّي بأخرى الحيّ إذ شحطوا

جلذيّة كأتان الضّحل عُلكومُ

ثم ماذا تقول في قوله «أم هل كبير بكى»؟ هل كان هذا «الشيخ الكبير» يتحدّث عن النساء حقاً أم كان يرثي عمره الغابر الجميل الذي يراه أمامه كومة من رماد، فيتمنّى محزوناً يائساً لو يشبّ ضرام هذا الرماد أو بعض ضرامه من جديد!

وتكشف وحدة «الحكمة» أيضاً عن حقيقة وحدة «الظليم» وارتباطها بالماضي، فهي تعقب وحدة الظليم مباشرة، مبتدئة بحرف الإضراب «بل» صريحاً صارماً كحدّ السيف هذه المرّة:

تحفّة هقلةٌ سطعاء خاضعة

تُجيبُه بزِمارٍ فيهِ ترنيمُ

بل كل قومٍ وإن عزّوا وإن كثروا

عريفُهُمْ بأثافي الشرّ مَرجومُ

شلّالٌ أسود حالك السواد من الحكمة ينهمر في وجدان الشاعر وروحه، فيبدد من عالمه الضياء وينسخه!! وتكشف وحدة الحكمة عن رؤية «يقينيّة مطلقة»، ولكنها رؤية قاسية حالكة السواد. إنه الدهر الغاشم هامد اللذّات، ومفرّق الجماعات، والمتربّص أبداً بالبشر.

تبدأ وحدة الحكمة ـ كما قلت ـ بهذا الإضراب القاطع القاسي، فنتحوّل من صفاء الحياة وبهجتها وإشراقها، وإقبالها العذب الجميل إلى حلكتها وقتامتها، وعبثيتها الفاجعة، ولا منطقيتها، وقسوتها الصماء. إنها مفارقة قاسية لا يأتي بها الشاعر لإظهار التقابل والتناظر، بل لإظهار ضعف الإنسان وتصدّعه وانكساره أمام جبروت الدهر وغشمته. ولذا بدأ الشاعر حكمته بالحديث عن هذا الدهر وعدوانه على البشر، فقد نصبهم بعزّهم وكثرتهم دريئة يرجمها بأثافي الشر الثقيلة، فيهدم هذا العز، ويبدد هذه الكثرة. وليست هذه الأثافي سوى نوائبه وريبه. وأدار الشاعر كثيراً من أبيات الحكمة ـ كما هو متوقّع ـ حول هذا الخصم الذي لا يقهر، ولا يعرف إلّا التدمير، فإذا جاوزه فإلى أقدار عمياء لا تعرف المنطق، فكأنها ضرب آخر من الهدم والتدمير.

بل كل قومٍ وإن عزّوا وإن كثروا
عريفهم بأثافي لاشرّ مَرجومُ
ومُطْعَمُ الغُنْمِ يومَ الغُنْمِ مُطْعَمُهُ
أنّى توجهَ والمحرومُ مَحرومُ
وَمَنْ تعرضَ للغِربانِ يزجُرها
على سلامتهِ لا بد مَشؤومُ
وكلّ حِصنٍ وإن طالت سلامتُهُ
على دعائمهِ لا بد مهدومُ

إنه الشر والتدمير والشؤم والهدم والحرمان ولا شيء وراء ذلك سوى هذه الأقدار العمياء التي تقسم الناس اعتباطاً إلى «غانم» و «محروم». لا أعرف لماذا كلّما تخايل أمامي موقف الشاعر الجاهلي من الدهر غافلتني الروح، ورفرفت في فضائها قصيدة «شوقي» «تلاميذ المدرسة ومصاير الأيام»:

قطيعٌ يُزجيهِ راعٍ من الدهـ
ر ليسَ بَليْنٍ ولا صُلّبِ

أرادَ لمـــــن شـــاءَ رعـــيَ الجـــديـــبِ
وأنــــزلَ مـــن شـــاءَ بـــالمُــخــصــبِ
وروّى عـــلـــى رِيّـــهـــا الـــنـــاهـــلات
ورد الـــظـــمّـــاءَ فـــلـــم تـــشــــربِ

ولست أظن هذا الراعي كما صوّره شوقي «ليس بلين ولا صلّب»، ولكنه جائر غشوم، وكيف يكون الجور إن لم يكن في هذه الأقدار التي يوزّعها على هذا القطيع اعتباطاً؟

وانظر إلى هذا اللعب ـ أو العبث الغافل ـ الذي يقع في سياق الدهر:

والمـــالُ صـــوفُ قَـــرارٍ يـــلـــعـــبـــونَ بِـــهِ
عـــلـــى نِـــقَـــادتِـــهِ وافٍ ومَـــجـــلـــومُ[(*19)]

فالناس مختلفون منهم الغني المكثر، ومنهم الفقير الذي لا مال له كالأغنام الصغيرة منها ما هو وافي الصوف كثيره، ومنها ما لا صوف له. والناس «يلعبون ويعبثون». كلّ بما يملك. الحياة ـ في تصوّر علقمة ـ لعب وعبث، والحقيقة الصلبة الخالدة هي الدهر. لقد أضرم الدهر النار في ثوب العمر، فأحرقته إلّا قليلاً. ووقف «علقمة» يتأمّل رماد أيامه، فبدت له الحياة عبثاً ولهواً يخوض فيهما الخائضون، أو كما قال «ذو الرّمة» بعدئذ بزمن: «**ودنيا كظلّ الكرم كنا نخوضها**». لقد أدرك «علقمة» أن الحياة لعب وعبث، ولكن آفاق روحه كانت محدودة ضيقة فلم يقوَ على التحليق في الفضاء البعيد. كان يحسّ أنه إنسان مأزوم، وأن الحياة من حوله مأزومة أيضاً، ولكلّما ضمّ جناحيه إلى صدره يهمّ أن يطير رأى سيف الدهر مسلّطاً فوق عنقه، فاستعصم بنفسه، ونازعه حنين مشوب باليأس إلى الإفلات من قبضة الدهر. ولم يستطع الشعر العربي على امتداد تاريخه الطويل أن يتحرّر من سطوة الدهر يوماً، ولكن تغيّراً ملحوظاً اعترى مفهوم «الدهر» بعد أن أشرقت الجزيرة العربية بنور الإسلام، وانفتحت آفاق الروح على العالم الآخر متجاوزة صخرة الدهر العملاقة التي كانت تسدّ عليها الجهات. ظلّ الدهر في الشعر العربي بعد الإسلام خصماً عنيداً، لكن الروح بدت في كثير من الأحيان قادرة على أن ترفّ بجناحيها فوق صخرته العاتية ميّممة عالما آخر. لقد تحدّث القرآن الكريم في سور متعدّدة عن الحياة الدنيا ووصفها بأنها «لعب ولهو»، وقرن حديثه عنها بحديثه عن الحياة

الآخرة الخالدة. وتحدث عن حياة الذين كفروا بآياته فوصفها باللعب أيضاً.

«وما الحياة الدنيا إلا لعب ولهو وللدرار الآخرة خير للذين يتقون أفلا تعلقون»[28].

«وما هذه الحياة الدنيا إلا لهو ولعب وإن الدار الآخرة لهي الحيوان لو كانوا يعلمون»[29].

«اعلموا أن الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم وتكاثر في الأموال والأولاد»[30].

«فذرهم يخوضوا ويلعبوا حتى يلقوا يومهم الذي يوعدون»[31].

«فويل يومئذ للمكذبين الذين هم في خوض يلعبون»[32].

لعلّنا ندرك الآن سرّ وقوفي المتأنّي على تصوّر «علقمة» للحياة «لعب وعبث»، فأنا أريد أن أؤكد مرة تلو أخرى دون ملل أن الحياة الجاهلية كانت حياة مأزومة، وأن الأزمة كانت مستحكمة تلفّ وجوه الحياة جيمعا، وأن كثيراً من هؤلاء الجاهليين كانوا يشعرون بها، وكانت النفوس ظامئة إلى التغيير، تحلم به، وتتشوّق إليه، ولكنها لا تعرف من أين يأتي ولا كيف يكون؟ فكأنها كانت على موعد مع رسالة الإسلام العظيم. ولعلّ هذا هو سرّ ظهور القيم النبيلة التي تتلألأ في ثنايا هذا الشعر بين الوقت والآخر، بل نحن نجد بعض هذه القيم تومض في هذا السحاب المظلم من حكمة «علقمة»، فهو يتحدّث عن الحمد والجود والحلم فيعلي من شأنها، ويعيب نقائضها:

والحمدُ لا يُشترى إلّا له ثمن ... مما يَضن به الأقوامُ مَعلومُ

والجودُ نافيةٌ للمالِ مَهْلِكَة ... والبخلُ باقٍ لأهليهِ ومَذمومُ

والجهلُ ذو عَرَضٍ لا يُستَرادُ لَه ... والحُلم آونةً في الناسِ مَعْدُومُ[*20]

فإذا فرغ «علقمة من حكمته، وضاقت به الظنون، ولم تسعفه روحه في اجتياز حاجز الدهر، اندفع إلى عالم «الخمرة» يضيع فيه، ويتوغّل في مجاهله لعلّه يخفّف من وطأة الوعي وعناء التفكير، ويعمّق إحساسه بالحسرة على حدّ تعبير شاعر معاصر:

«فهات الخمر يا خمّار، وعمّق في الدم الحسرة».

قد أشهدُ الشربَ فيهم مِزْهَرٌ رَنِم
القوم تَصْرَعُهُمْ صَهْباءُ خُرطومُ
كأسُ عزيزٍ من الأعتاب عتّقها
....

هذه هي ذات «علقمة تلوح من وراء ضباب الفن حيناً، تبرز سافرة حيناً آخر، ولكنها في كل أحوالها ذات مؤرّقة تُمضّها رؤية يقينية سوداء، فتحاول الفرار منها بتذكرّ الماضي الجميل وتنسم أريجه آنا، وبغيبوبة «الخمر» التي تصرع شاربيها على حدّ قوله آناً آخر. إنها سمط الدُرّ حقاً. نقل صاحب الخزانة عن أبي الفرج الأصفهاني خبر هذه القصيدة، قال:

«روى صاحب الأغاني بسنده إلى حمّاد الرواية قال: كانت العرب تعرض أشعارها على قريش، فما قبلوه منها كان مقبولاً، وما ردّوه منها كان مردوداً، فقدم عليهم علقمة بن عبدة، فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها:

هل ما علمت وما استودعت مكتوم

فقالوا: هذه سِمط الدرّ»[33].

الذات السافرة

يبدو الشاعر الجاهلي في كثير من شعره مولعاً «بالنفي والهدم والتدمير»، فكأن هذه السبل هي القادرة على تحقيق «الذات»، وتعميق الإحساس بها. وتبدو فكرة «النمو والبناء» غريبة على العقل» بعض الغرابة في مجتمع يبدو فيه مفهوم «الحق» مفهوماً غامضاً ملتبساً، فهو يشتبه بمفهوم «القوة»، ويختلط به، ويتداخل فيه حتى يوشك أن يتلاشى في هذا المفهوم ويفنى. فكل ما تناله يد «القوي» في هذا المجتمع يصبح «حقاً» له لا شبهة فيه! ولهذا السبب علت قيمة «القوة» في الشعر الجاهلي علواً كبيراً بغض النظر عن وظيفتها، وقد كانت هذه الوظيفة في أغلب الأحيان تتجلى في العنف والقتل والسلب والسبي والظلم الصريح، فكثرت الحروب حتى ضرّجت حياة القبائل بحمرة الدم القانية. وعبّر «دريد بن الصمّة» - كماعبر غيره - عن هذه الحقيقة القاسية حين قال:

يُغارُ علينا واترين فيشي
بنا إن أُصبنا أو نُغير على وِترِ

قَسَمْنا بذاكَ الدهرَ شطرينِ بنا

فما ينقضي إلا ونحنُ على شطرِ

وعلا شأن أسباب هذه القوة ومظاهرها في المجتمع والشعر على حد سواء، ودوّت في جنبات هذا الشعر قعقعة السيوف وتقصّد الرماح وصرير الدروع وصهيل الخيل وغمغمة الفرسان وتذامرهم حتى سدت الأنامل الآذان أو همّت. وفتن الجاهليون بالخيل فتنة جاوزت مبلغ الظن، فحرصوا على أنسابها حرصهم على أنسابهم، وعرف كثير منهم بها، فهذا فارس المزنوق ـ عامر بن الطفيل ـ وذاك فارس الجون ـ الحارث بن أبي شمّر ـ وذلك فارس العرّادة ـ الكلحبة العُرَنيّ ـ والآخر فارس النعامة ـ الحارث بن عباد ـ وغيره فارس قرزل ـ الطفيل ـ وهكذا ..... ونسبت بعض الحروب إليها كحرب داحس والغبراء بل إن «متمم بن نويرة» يسقي فرسه اللبن الخالص، وما بقي من سؤره لا يرده عليه، بل يشربه هو وأولاده:

فله ضَريبُ الشولِ إلا سؤرَه

والجُلّ فهو مرببٌ لا يُخلع(*21)

وخفاف بن ندبة يعقد على فرسه الرقى» خشية الحسد:

يُعقَدُ في الجيدِ عليه الرقي

من خيفةِ الأنفسِ والحاسدِ

ويعبر «الأسعر الجعفي» عن حقيقة الأمر، فيقول:

ولقد علمتُ على تجشمي الرّدى

أن الحصونَ الخيلُ لا مَدَرُ القرى

إني رأيتُ الخيلَ عزّاً ظاهراً

تُنجي من الغُمّى ويكشفنَ الدجى

فالحصون الحقة هي الخيل لا الحصون المبنية. تنجي من الهمّ والغمّ، وتكشف الظلمة عن أهلها.

وعنوا بأدوات الحرب عناية فائقة، وتغنّوا بها. وحسبك ما قاله أوس بن حجر فيها، فقد وصف السيف والدرع والرمح وصفاً مستحسناً جميلاً، وصوّر القوس تصويراً بديعا تفرّد به أو كاد، فليس يلحق به أحدٌ إلا «الشمّاخ بن ضرار الذبياني». لقد كشرت الحرب عن نابها الأعصل ـ عل حدّ تصويره البديع ـ فأعدّ لها عدتها:

فـإنـي امـرؤ أعـددتُ لـلـحـرب بـعـدمـا
رأيـتُ لـهـا نـابـاً مـن الـشـر أعـصـلا
أصـم رديـنـيـاً كـأنّ كـعـوبَ
نـوى الـقـسـبِ عـرّاصاً مُـزجاً مـنـصـلا
عـلـيـه كـمـصـبـاح.....
وأمـلـس صـولـيّـاً كـنـهـيِ قَـرارة
أحـس بـقـاعٍ نـفـحَ ريـحٍ فـأجـفـلا
كـأن قـرون الـشـمـس......
وأبـيـضَ هـنـديـاً كـأن غِـرارهُ
تـلالـي بـروقٍ فـي حـبـي تـكـلـلا
إذا سُـل.....
ومـبـضـوعـةً مـن رأسِ فـرعِ شـظـيّـةً
بـطـودِ تَـراه بـالـسـحـابِ مـكـلـلا(*22)
عـلـى ظـهـر صـفـوانٍ...

لقد رفعت القبائل رايات الحرب، وعاشت لها، يتقاذفها دهرٌ أصمٌ عضوض، فعزّ مفهوم «القوة» في النفوس وعلا حتى بذّ كل مفهوم آخر. ونهض الشعر يعبّر عن روح عصره لا عن أحداثه فحسب، فيعمّق الوعي والإحساس بهذه القوة «المعتزّ جانبها» ـ على حدّ تعبير الجواهري(34) ـ ويحتفل بمجدها الباذخ المؤثّل. وقد كانت هذه القوة ـ في أحيان كثيرة ـ ضريرة عمياء في مجتمع مضطرب الرؤية يؤرقه الواقع وتساوره الأحلام، وتشتبه عليه المقاصد والدروب.

انكسار الذات وأحلام القوّة

لقد كان الشعور بالقوة في صميمه شعوراً بالذات سواء أكانت هذه الذات فردية أم اجتماعية. وكان هذا الشعور حلماً شاقاً ينازع النفوس، ويستعصي عليها في مجتمع قلق مضطرب مأزوم يحاول أن يستمد يقينه من ذاته فيخفق. ويزيده جرح الإخفاق ضراوة كمحارب جريح، فيوغل في مطاردة حلمه الذي تتراقص أشباحه وظلاله على امتداد العين. هذا الواقع المؤرق بحلم «القوة» هو الذي حفز الشاعر الجاهلي،

ودفعه دفعاً إلى البحث عن «الصلابة»، صلاية «حجر» ابن مقبل، «ومروة» أبي ذؤيب و «مطرقة القيون» عند المثقب، و «صخرة المسيل/ أتان الثميل» عند علقمة الفحل، وغير ذلك من مظاهر «الصلابة» التي تمثّل أحلام الشعراء السافرة حيناً والغامضة أحياناً. ومن الحلم «بالصلابة والقوة» انبثق ولع الشاعر الجاهلي «بالنفي والهدم والتدمير»، فكأنه يريد أن يحقّق رمزياً ما عجز عن تحقيقه فعلاً. واتخذ هذا الولع سبيلين: خارجية وداخلية، تضمّهما - على تباعدهما - وتجسّدهما لغة فنية ثريّة الدلالة والإيحاء.

لقد شغفت مشاهد القفر والخراب والديار المهجورة قلب الشاعر الجاهلي، فوقف يتأمّلها بعيني وامق، ويقلّب فيها النظر، فتردّ عليه ذكرى الأيام الغوابر، وتهيج أشواقه الغافية، فيبكيها مستكيناً إلى أحزانه ومواجعه كأنما يجد فيها لذة واستمتاعاً وراحة غامضة. يفتتح «امرؤ القيس» معلّقته، أو قل يفتتح د يوان الشعر العربي في مرحلة النضج الفني، بمشهد الخراب والديار المهجورة:

قفا نبكِ من ذكر حبيبٍ ومنزلِ
بسقطِ اللّوى بينَ الدخولِ فحومَلِ
فتوضحَ فالمقراةِ لم يَعف رسمُها
لما نسجتها من جنوبٍ وشمألِ
ترى بَعَرَ الأرامِ في عَرصاتها
وقيعانِها كأنه حب فلفلِ
كأني غداةَ البينِ يومَ تحمّلوا
لدى سَمُراتِ الحيّ ناقفُ حَنظلِ
وإن شفائي عَبرةٌ مُهَراقةٌ
فهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعَولِ(35)(*23)

كل شيء في هذا المشهد يدعو إلى التأمل، فهو كله تكرار معنوي للشطر الأول من المطلع، ودوران حوله «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل». وقد أعجب القدماء بهذا المطلع، ورأوه دليلاً على اقتدار فني واضح، فقد وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل في مقدار نصف بيت من الشعر. أليس عجباً أن يفتتح ديوان الشعر العربي بالبكاء؟ وأعجب منه أن

يطلب الشاعر من صاحبيه أن يشاطراه هذا البكاء فهل كان البكاء مطلباً عزيز المنال لا يستطاع إلا بالرفقة والأعوان؟ ما رأيك بهذين الصاحبين اللذين تكثر الإشارة إليهما في هذا الشعر كثرة مفرطة تلفت النظر، فكأن كثيراً من شعائر الحياة لا تتم إلا بهما، فالإشارة إليهما تتكرر في شعر الأطلال، وشعرا لظعن، وفي موقف اللوم والتعنيف والحسرة كما في قصيدة «عبد يغوث الحارثي» المشهورة التي قالها بعد أسره في يوم الكُلاب» الثاني، فبدأها بمخاطبة صاحبيه، ثم أنحى باللائمة على قومه لهزيمتهم وفرارهم من المعركة، ولو شاء لهرب مثلهم، ولكنه ثبت ليحمي الذمار.

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا
وما لكما في اللومِ خيرٌ ولا ليا
ألم تعلما أن الملامةِ نفعها
قليلٌ وما لومِي أخي من شماليا
فيا راكباً إمّا عرْضتَ فبلّغن
نداماي من نَجرانَ ألّا تلاقيا
جزى اللهُ قومي بالكلابِ ملامة
ضريحَهُمُ والآخرين المواليا
ولو شئتُ نجّتني من الخيلِ نهدة
ترى خلفها الحو الجيادَ تواليا
ولكنني أحمذمارَ أبيكمُ
وكان الرماحُ يختطفنَ المحاميا(*24)(36)

ويخاطب «عمرو بن قميئة» صاحبيه في موقف تنازعه اللوم على البطء في القطيعة، والحرص على التئام الشمل:

خليلي لا تستعجلا أن تَزَّودا
وأن تجمعا شملي وتنتظرا غدا
وإنّ تُنظراني اليومَ أقضي لُبانةً
وتستوجبا منّا عليّ وتُحَمدا
لعمرُكَ ما نفسٌ بجد رشيدة
تؤامرني سراً لأصرمَ مرثداً(37)(*25)

ويلوم ذا الإصبع العدواني أهله لتفريق ماله، فيخاطب صاحبيه، ويرميهما

بالجهل والكذب:

إنـــكـــمـــا صـــاحـــبـــي لـــن تَـــدَعَـــا
لـومـي، ومـهـمـا أُضِـعْ فـلـن تَـسَـعـا
إنمـــا مـــن سَـــفـــاهِ رأيـــكـــمـــا
لا تَـجُـنـبـانـي الـسـفـاةَ والـقَـذَعـا
إن تُـــزْعُـــمـــا أنـــنـــي كـــبـــرتُ فـــلـــم
أُلـفَ بـخـيـلاً نِـكـسـاً ولا وَرَعَـا[*26]

ويشعر المتلمّس بدنو أجله، فيخاطب صاحبيه، ويسألهما أن يمرّا على قبره، ويخاطباه، ويرتد إلى الماضي يذكر ما كان من ضروب فتوته:

خـلـيـلـي إمـا مـت يـومـاً وزُحـزحـتْ
منـاياكـمـا فـيـمـا يـزحـزحُـهُ الـدهـرُ
فـمـرّا عـلـى قـبـري فـقـومـا فـسـلّـمـا
وقولا: سقـاكَ الغـيـثُ والقطـرُ يا قـبـرُ
كـأن الـذي غـيْـبـتَ لـم يَـلْـهُ سـاعـةً
مـن الـدهـرِ والدنـيـا لـهـا ورقٌ نـضـرُ[38]

ويشتجر الخلاف بين مُرّة بن همّام ورجل اعتدى على بعض ماله، فيخاطب صاحبيه، ويطلب منهما أن يعدّا له «الناقة ويقرّباها منه:

يـــا صـــاحـــبـــي تـــرحّـــلا وتـــقـــرّبـــا
فـــلـــقـــد أنـــى لمـــســـافـــرٍ أن يـــطْـــرَبَـــا
طـــالَ الـــثـــواء فـــقـــرّبـــا لـــيَ بـــازلا
وجـنـاءَ تـقـطـعُ بـالـردا فـي الـسـبـسـبـا
يـا عـوفُ وَيْـحَـك فـيـمَ تـأخـذُ صِـرْمَـتـي
ولـكـنـتُ أَسـرحُـهـا أمـامـك عُـزبـا[*27]

ويضيق الحارث بن عُباد بما صارت إليه الحرب بين بكر وتغلب بعد مقتل ابنه «بجير»، وتكاد روحه تبلغ الحلقوم، فيطلب من صاحبيه أن يقرّبا فرسه منه، ويكرّر الطلب في أبيات متلاحقة فكأنه يذيع في الملأ نبأ مهماً لا يصحَ أن يكون أحد في غفلة عنه:

قـــرّبـــا مـــربـــطَ الـــنـــعـــامـــةِ مـــنـــي
لـــقـــحـــت حـــربُ والٍ عـــن حـــيـــالِ

قـربّـا مـربـطَ الـنـعـامـة مـنـي
لِـبُـجَـيْـره فـداهُ عَـمـي وخـالـي
قـربّـا مـربـط الـنـعـامـة مـنـي
.... (39)(28*)

لعل النظر في هذه النصوص - وأشباهها كثيرة - يهدينا إلى فهم حقيقة هذين الصاحبين فهماً أقوم، فكل نص منها يشير إلى هذه الحقيقة بكلتا يديه. لقد دعا «عبديغوث» صاحبيه إلى الإقصار عن لومه لأن ما هو فيه أقسى من اللوم وأشد، ولأن اللوم لا ينفع فيه، وليس من شمائله أن يلوم إخوانه. ولكنه لم يعتم أن أنحى باللائمة على قومه وخلفائهم!! فمن ذا الذي كان يلومه عى أسره، ويحرّق جلده باللوم؟ فقد كان «عبديغوث» سيّد قومه وقائدهم يوم «الكلاب» الثاني - وهو اليوم الذي أسر فيه -، وكان يقدر ما يضطرب في النفوس، وما تغمغم به الألسنة أو تبوح به، فهو سيّد القوم وقائدهم وعليه تقع مسؤولية هذه الحرب. ولذا بدأ قصيدته بمخاطبة قومه يدفع عنه لومهم، ويعلمهم أنه لا جدوى من هذا اللوم بعد أن كان ما كان من أمر الهزيمة. ثم مضى يعاتبهم هذا العتاب اليائس المحزون، ويبين لهم أنهم أحق باللوم منه لأنهم فرّوا من المعركة، وظل هو غرضاً للرماح يحمي ذمارهم.

والإشارة إلى حقيقة هذين الصاحبين في نص «ذي الإصبع العدواني» سافرة سفور الصبح، فقد أنكر عليه أهله مسلكه في ماله، وتصرّفه به، ولاموه على ما فعل، فخاطبهم خطاباً صريحا ورماهم بالجهل والكذب.

وليست الإشارة في نص «مُرّة بن همّام» أغمض أو أو أقلّ وضوحاً منها في نص «ذي الإصبع»، فليس هذان الصاحبان سوى زمرٍ لقومه الذين يدعوهم للحرب، ويحثهم على الاستعداد لها.

وتوشك إشارة الحارث بن عباد أن تكون بقصرها وتكرارها «قربا مربط النعامة مني» بلاغاً حربياً يعلن النفير العام - بلغتنا المعاصرة - فعلى كل من يسمعه من قومه أن يلبس جلد النّمر، فقد هاجت الحرب من جديد.

وقس على ما قدّمت كل هذه الإشارات إلى الصاحبين أو الصاحب الواحد غير المسمّى التي تتردّد في أرجاء هذا الشعر. إنها رموز «للجماعة» التي ينتمي إليها الشاعر لا أكثر ولا أقل.

وإذن كان «امرؤ القيس» يخاطب مجتمعه، ويستوقفه، ويحضّه على البكاء!! فأيّ خطب جلل هذا الذي وقع، فأجزع «امرأ القيس» وأبكاه كلّ هذا البكاء، وحمله على أن يدعو قومه لمشاطرته أحزانه ودموعه؟ هل تصدّق أن امرأة تستحق كل هذا من شاعر يصرّح في القصيدة نفسها وفي غيرها من القصائد بمطاردته للنساء، وتنقّله بينهن، ودبيبه إليهن في غفلة من الحراس والرقباء؟ إن «امرأ القيس» يبكي الحبيب والمنزل، والحبيب رمز للإنسان صانع التاريخ، ومؤسس الحضارة، وباني الثقافة. فهل كان «امرؤ القيس» يبكي «الوجود الإنساني» في ضعفه وانكساره وتلاشيه؟ الإنسان ضعيف تافه الشأن، إنه حشرة: ذبابة أو دودة أو ما فويق ذلك، وكل ما يصنعه عقيم محكوم عليه بالدروس والفناء. الاستمرار والنمو وخلود العمل الإنساني أفكار لا تظفر بحقّها من عقل «امرىء القيس» وإحساسه، فهو مشغول مؤرّق بنقائضها، فلا جدوى من «العمل الإنساني» مادام مصيره الفناء المحتوم، إنه عبث وضرب آخر من «لعب» علقمة الفحل. وإذا كان الإنسان ضعيفاً عميقاً تافه الشأن، وكانت أعماله عبثاً لا جدوى منه لأنها صائرة إلى الفناء المحقق، فإن من حق «امرىء القيس» أن يبكيه هذا البكاء الحارّ المتصل، ومن حقه أن يدعو بني جلدته إلى هذا البكاء ويحضّهم عليه. إنها «جنازة» الجنس الإنساني عامة لا جنازة فرد واحد أو جماعة واحدة. هذه هي رؤية «امرىء القيس» لذاته وللآخرين يعبّر عنها تعبيراً صريحاً لا غموض فيه ولا التباس:

أرانا مُوضِعينَ لأمرِ غيبٍ
وَنُسْحَرُ بالطعامِ وبالشرابِ
عصافيرٌ ودبَانٌ ودودٌ
وأجرأُ من مُجَلّحةِ الذئابِ(*29)(40)

فالإنسان في ضعفه وحقارة شأنه عصفور أو ذبابة أو دودة!! ولكنه أجرأ من الذئب على أخيه الإنسان. وحياته تلهية وخداع وتعلّل، لهوٌ مخادعٌ يعلل به نفسه، وكلنا صائرون إلى الموت والفناء. إن تصوّر «امرىء القيس» للحياة يشبه تصوّر «علقمة» لها، فكلاهما يراها «لعباً ولهواً»، ولكن «امرأ القيس» يخلط هذا اللهو بخداع النفس وتضليلها بما تملك. وليس هذا الخداع والتضليل المقرونان باللهو في تصوره سوى مظاهر الزينة والتفاخر

والتكاثر في الأموال التي قرنها الله تعالى ـ كما رأينا من قبل في سورة الحديد ـ بالحديث عن الدنيا التي وصفها بأنها لعب ولهو.

إن «امرأ القيس» يعجب من غفلة الإنسان عن حقيقته في زحام الحياة والبحث عن الطعام والشراب والمال والولد «أرانا موضعين لأمر غيب ونسحر بالطعام وبالشراب»، ويكشف له عن هذه الحقيقة القاسية ـ وأية حقيقة أقسى من أن يكتشف المرء ضآلته وحقارة شأنه وخسّته؟! ـ، فيجذبه من كتفيه بكلتا يديه لعلّه يفيق من غفلته، ويعي حقيقته، ويدعوه إلى البكاء على نفسه أمام جنازة الحياة الإنسانية: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل». وليس يحيط بهذه الجنازة سوى القفار الممتدّة موصولاً بعضها ببعض تجرّر فوقها الرامسات ذيولها، وتعفّي على آثار من كانوا فيها:

قِفا نبكِ من ذكرِ حبيبٍ ومنزلِ
بسقطِ اللّوى بين الدخولِ فحوملِ

فتوضحَ فالمقراةِ لم يَعْفُ رسمُها
لما نسجتها من جنوبٍ وشمألِ

ويقف الشاعر مذهولاً ملتاعاً وهو يرقب جنازة الحياة الظاعنة، فيغلبه بكاء مرير يكاد يقتله، فيدعوه أصحابه الذين لا يدركون ما يدرك ولا يحسّون ما يحسّ إلى الإبقاء على نفسه، والتجمل بالصبر:

كأني غداةَ البينِ يوم تَحملوا
لدى سمراتِ الحيّ ناقفُ حَنظلِ

وقوفاً بها صحبي علي مطيهم
يقولون: لا تهلِكْ أسى وَتَجمّلِ

وإن شفائي عَبرةٌ مُهراقةٌ
وهل عند رسمٍ دارسٍ مِنْ مُعول

لقد تأمل «امرؤ القيس» الحياة تأملاً عميقاً انتهى به إلى هذا الموقف المأساوي الحاد، وما أكثر ما انبثقت فكرة «الفناء» من صميم «الحياة» التي يتأمّلها الشاعر الجاهلي أو يقبل عليها. ها هو ذا «الحادرة» يحدّثنا عن جنازة لا تقلّ غرابة عن جنازة امرىء القيس:

فَسُمي ما يدريكِ أنْ رُبّ فتيةٍ
باكرتُ لذتَهمْ بأدكن مُترَعِ

مُـحْـمَـرةٍ عَـقِـبَ الـصـبـوحِ عـيـونُـهـم
بِـمَـرىً هـنـاكَ مِـنْ الـحـيـاةِ وَمَـسْـمَـعِ
مُـتـبـطّـحـينَ عـلـى الـكـنـيـفِ كـأنـهـم
يَـبـكـونَ حـولَ جِـنـازةٍ لـم تُـرفـعِ(*30)(41)

ألا تبدو صورة الجنازة غريبة شاذة في سياق الحديث عن هؤلاء الفتيان المقبلين على الحياة يعبّون من لذاتها عبّاً حيث يرون ويسمعون ما يشتهون؟ وماذا تكون هذه الجنازة التي لم ترفع بعد والفتيان من حولها يبكون إذا لم تكن جنازة الحياة نفسها؟! ألا نتذكر كيف انقلب «علقمة الفحل» من تصوير إحساسه العذب بالحياة ـ كما جسّدته وحدة الظليم ـ إلى الحديث عن الدهر ونوائبه مُضرباً عما كان فيه، فكأنه باطل ووهم: «بل كل قومٍ....»؟ وليست وحدة «الأطلال» وحدها تكراراً للشطر الأول من المطلع «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، بل إن المعلّقة كلّها تكرار لهذا الشطر، ونبش له، وطواف حوله. وإلّا فما سر هذا الليل الجاثم على صدر الشاعر لا يريم؟ وارتباط الليل بالهموم والأحزان والمواجع في الشعر العربي أمر شائع معروف كما ذكرتُ من قبل. وقد تحوّل هذا الليل تحوّلات شتى، فهو كموج البحر حيناً، وهو كالخيمة حيناً آخر، وهو كالبعير الضخم حيناً ثالثاً، وهو ليل سرمدي لا تغيب نجومه حيناً رابعاً:

ولـيـلٍ كـمـوجِ الـبـحـرِ أرخـى سُـدُولَـهُ
عـلـي بـأنـواعِ الـهـمـومِ لـيـبـتـلـي
فـقـلـتُ لـه لّمـا تمـطـى بـصُـلْـبِـه
وأردفَ أعـجـازاً ونـاءَ بِـكَـلْـكَـلِ
ألا أيّـهـا الـلـيـلُ الـطـويـلُ ألا انجـلـي
بـصـبـحٍ ومـا الإصـبـاحُ مـنـكَ بـأمـثـلِ
فـيـا لـكَ مـن لـيـلٍ كـأنّ نجـومَـهُ
بكل مُغاره الفتلِ شُدّتْ بيذْبُلِ(*31)(42)

يقول د. شكري عياد تعليقاً على هذا النص: «فتشبيه الليل بموج البحر يجعله ليلاً من نوع خاص ليلاً يغمر المرء فإذا هو كالغريق، ليلاً تمر ساعاته متشابهة حتى ليبدو وكأنها لا نهاية له، وموج البحر ـ وهو المشبه به ـ ليس موجاً عادياً كذلك، بل هو حالة خاصة من الموج: موج حالك السواد

يحيط بالإنسان من كل جانب، فلا يعرف كيف يهتدي فيه. ولولا أن الصورة التي نشأت من التشبيه أصبحت معنى مركباً من معنى «الليل» ومعنى «موج البحر» لما ساغ لامرىء القيس أن يضيف إليها صورة الستائر المسدلة، ليوحي إلى الذهن بمعنى جديد وهو معنى الانفراد والوحشة. ونستطيع أن نقول مثل ذلك عن البيت الثاني».[43] إنها مشاعر الغرق والانفراد والوحشية كما يقول د. عياد، فهل نستنكر على من كان يشعر بهذه المشاعر القائمة أن يبكي، وأن يستوقف الآخرين ويستبكيهم على هذا المصير الإنساني الفاجع؟ إنه الشاعر البصير الذي يرى ويدرك ويحس ما لا يراه الآخرون ولا يدركونه ولا يحسّونه، أفلا يجب عليه أن يستوقفهم ليتأملوا حقيقة «الوجود الإنساني»، وليبكوا عليه «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»؟ وأحب أن أزيد القول فضلة حول هذا البعير الذي هو صورة من هذا الليل، وصورة من هذا الموج الذي يوشك الشاعر على الغرق فيه. قد تقول إن صورة البعير البارك على صدر الشاعر صورة تقطع النفس، وتشعر بالاختناق والموت. وهو قول حق. ولكن للصورة دلالة أخرى ترتبط بالثقافة الجاهلية، فهذا البعير/ الليل المربوط بحبالٍ محكمة الفتل ومشدودة إلى جبل «يذبل» هو صورة من تلك الناقة «البليّةً» التي كانت تربط بالحبال إلى قبر صاحبها وقد شدّ رأسها إلى ذيلها، وتترك على هذه الحال حتى تلقى وجه الموت الأربد. إن الموقف ـ كما نرى ـ موقف استيحاش وشعور بالعزلة، وإحساس بغرقٍ وشيك وموت محدق. أفليس من حق من يقف هذا الموقف أن يستوقف الناس ليعرفوا حقيقة وجودهم، وأن يبكي ويستبكيهم على هذه الحقيقة التي تفوح منها روائح الموت؟ وماذا نقول في أمر هذه العزلة ـ أو الانفراد والوحشة ـ؟ أليست العزلة مقترنة أبداً في التاريخ الإنساني بالتفكير الطويل، والتأمل العميق؟ أجافيكم لأعرفكم ـ كما يقول شاعر معاصر ـ، وأطلب بُعد الدار عنكم لتقربوا ـ كما قال شاعر قديم. ألم تكن عزلة «أبي العلاء المعرّي» في الثلاثة من سجونه ـ على حد قوله ـ مبعثاً لهذا التفكير المضني، والتأمل الثاقب اللذين نراهما في شعره؟

أراني في الثلاثة من سجوني

فلا تسألْ عنِ الخبرِ النبيثِ

لقد مكنت العزلة «امرأ القيس» من التفكير في المصير الإنساني،

وساعدته عليه، فرأى وأدرك وأحس ما لم يكن الآخرون يرون أو يدركون أو يحسّون. إنها ضريبة الإبداع والتفكير.

وتبدو وحدة «الحصان» جديرة بالتأمل والتفكير كأختيها السابقتين: وحدة الأطلال، ووحدة الليل، فهي تستوقف القارىء، وتثير العجب كما قال «امرؤ القيس» نفسه في حديثه عن هذا الحصان:

وَرُحنا يكادُ الطرفُ يَقْصُرُ دونَهُ
متى ما تَرَقِ العينُ فيهِ تَسهّلِ

وعلى كثرة ما اختلف الرواة والشرّاح في هذا البيت فإنهم اتفقوا جميعاً على أن هذا الجواد يثير «العجب» في نفس الرائي، وزاد بعضهم فقال: يقصر دون بصره الناظرُ لئلا تصيبه العين!! فما الذي عجبهم كل هذا العجب؟

لقد أدرك «امرؤ القيس» أن البكاء نفعه قليل كملامة «عبد يغوث». والقلة ههنا تعني النفي. فخرج من رماد الحزن والبكاء، كما ينبعث طائر الفينيق من رماده، تسمو به همّة محارب جسور تلطّخت ثيابه بالدماء، فخلع من على منكبيه رداء الحزن، واستحقب الموت عزيزاً، وأوغل في الطّراد.

لم يكن هذال المحارب الجسور فينيقاً كما هو في الأسطورة المعروفة، ولكنه كان «جواداً» في أسطورة القصيدة التي أبدعها امرؤ القيس. كان مسكوناً بهاجس «القوة» يعلم علم اليقين أنها وحدها القادرة على إثبات «الذات»، وترسيخ الإيمان بها، فاندفع يحصّن نفسه بها في غفلة عجبٍ من الدهر:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتِها
بُمِنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابدِ هيكلِ
مِكَرّ مِفرّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً
كجلمودِ صَخرٍ حَطّهُ السيلُ مِنْ عَلِ
كميتٍ يَزِلُ اللبدُ عن حال متنه
كما زلّت الصفواء المُتنزلِ
دَريرٍ كخذروفِ الوليدِ أمرهُ
تَتابُعُ كَفّيهِ بِخَيطٍ مُوصلِ

لــه أيــطــلا ظــبــيٍ وصــاقــا نــعــامــةٍ
وإرخــاءُ ســِرحــانٍ وتــقــريــبُ تَــتَــفُــلِ
كــأن عــلــى الــكــتــفــينِ مــنــه إذا انــتــحــى
مَــدَاكُ عَــروسٍ أو صَــلَــايــةُ حَــنْــظَــلِ[*32]

إن «امرأ القيس» لا يصف جواداً ههنا، ولكنه يبنيه بناء الصخور الصمّ الصّلاب، أو قل: يبدع أسطورته، ويسويها بيديه. إنه يريد أن يتمرّد على مصيره الإنساني التافه، وأن يستعصي على الدهر كما سنرى في الحديث عن وحدة «السيل». لقد عهدنا أضرابه من الشعراء في ذلك العصر يحنّون إلى الحجارة وأشباهها رغبة في «الصلابة» كلّ حين، وتخففاً من عناء الوعي والتفكير أحياناً. ولكننا لم نجد واحداً منهم يبني هذا الهيكل الضخم - بعبارة امرىء القيس نفسه - الذي بناه. أين «حجر» ابن مقبل، و «مروة» أبي ذؤيب، و «صخرة المسيل» عند علقمة، و «مطرقة القيون» عند المثقب من هذا «الهيكل» الضخم المبني بضروب من الصمّ الصِلاب؟ لقد تخير حجارته، وجمعها من كل وادٍ وبيت بعد أن يبلاها، وعرف من صلابتها ما به يستوثق الظنين. تخيّرها من جلاميد الصخر التي اقتلعها السيل من مكانها العالي، وعركها عراكاً فظيعاً، فلم يقو على التأثير فيها «كجلمود صخر حطّه السيل من علِ»، ومن الصخور الملساء التي أصابها المطر والسيل، فزلقاً وزلّا عنها دون أن يتركا فيها أثراً «كما زلّت الصفواء بالمتنزّل». ألا يخطر ببالنا أن نسأل: لماذا هذا الإلحاح على السيل والمطر؟ - «قد يدرك المتأنّي بعض حاجته»، فلنتأنّ بعض الأناة .. ومن تلك الحجارة الصلبة التي يسحق عليها العطّار المسك القاسي الصلب وغيره فلا تتأثر «مداك عروس أو صلاية حنظل»، ومن هذه العيدان الصلبة التي يجرفها السيل فلا تغرق «درير كخذروف الوليد». هل ترى كيف يناوشه تصوّره للحياة - الحياة لعب - على ما هو فيه من جد. ألا تدل هذه الصور المتلاحقة كشؤبوب المطر على ما يدور في ضمير «امرىء القيس» وعقله. ألا تكشف عن هذا الحنين الجارف إلى «الصلابة» والقدرة على المقاومة؟ ألا تعبّر كثرتها وتلاحقها وإيحاءاتها ودلالاتها المتداخلة والمتكاملة عن رغبة «امرىء القيس» العميقة في إشباع إحساسه بالقوة والصلاة؟ يقول د. شكري عياد في حديثه عن مفاهيم البلاغة العربية: «فالمشاركة والنقل واللزوم مفاهيم منطقية لا تساعد

كثيراً على فهم حقيقة ما يجري في الصورة الأدبية. ولذلك فإن نقاد الأدب يفضلون استخدام الاصطلاح العام ـ «الصورة» ـ للدلالة على تلك الخاصيّة اتلي تميّز اللغة الأدبية إلى جانب الخاصية الموسيقية»[44]. ثم يقول: «فكل وصف شعري هو نوع من التصوير. فالشاعر إذا وصف رعداً أو برقاً ليشعرك بالرّهبة فهو يصور معنى الرهبة، وإذا وصف روضة زاهية معطاراً فهو يصور معنى البهجة»[45]. لقد كان «امرؤ القيس» يصور معاني القوة والصلابة والمقاومة، ما في ذلك ريب، ويعبر في الوقت عينه عن حاجته أو حاجة جواده ـ لا فرق ـ إلى إشباع الإحساس بها، وبما تولده وتبعثه في النفس من الثقة «بالذات» والشعور بالأمان. وليس تصويره لعملية الصيد الباهرة سوى ترسيخ لهذه الثقة، وتعميق لهذا الشعور.. ولعل الصورة الحركية المركبة التي يبدو فيها الجواد كائناً خرافياً مخلوقاً من حيوانات شتى «الظبي والنعامة والذئب والثعلب» تؤكد أن الشاعر كان يخلق أسطورته الخاصة، ويتخذ من هذا الكائن الأسطوري ربيئة له ورصداً على الدهر. ويكاد الشاعر يصرّح بذلك حيث ينهي الحديث عن هذا الجواد ـ حسب رواية المفضليات ـ بتصويره متأهباً عليه سرجه ولجامه لا يغمض له جفن فكأنه أحد المخلوقات الغريبة التي تحرس أبواب المدن في الأساطير والحكايات الشعبية:

فَباتَ عليه سرجُهُ ولجامُهُ
وباتَ بعيني قائماً غيرَ مُرْسَلِ

ولكن كيف استطاع هذا الشاعر أن ينتفض ويخرج من غمرة الحزن والبكاء، ويحلق هذا التحليق متأبيّاً على حقيقة مصيره الإنساني؟ لقد قلت: إنه فعل ذلك في غفلة من الدهر.

فما الدليل على هذه الغفلة العجب؟ لنعد معاً قراءة البيت الأول من وحدة «الحصان»:

وقد أغتدي والطيرُ في وُكُناتها
بمنجردٍ قَيدِ الأوابدِ هيكلِ

هل تذكر هذه «الطير» التي رأيناها تحلّق فوق ظعائن «علقمة»، وقد وهمت حمرة الهوادج لحماً فهي تنقضّ عليها بين الحين والآخر تخطفها بمناقيرها، والتي تتبعناها في شعر عددٍ من شعرائنا القدماء؟ ألم نقل إنها

ترتبط بسياق الحرب، وتثير في النفس فكرة «العداون»؟ إنها موجودة ههنا، ولكنها لا ترى الشاعر، ولا تشرع بوجوده، فهي نائمة في «وكناتها» التي تبيت فيها!! إنها غافلة عنه، فكأنه «في جفن الردى وهو نائم» على حدّ قول المتنبي العظيم، فليحصّن نفسه في هذه الساعة من الغفلة، فلا أحد يدري متى يستطير الشرّ، ولكنه قريب كأنما هو موصول بحبل الوريد. وحين راح الشاعر «يبني» حصانه كانت فكرة الشر والعدوان تطارده، وتلحّ عليه دونما توقف، وكلّما أمعنت في الإلحاح أمعن في التحصين وإظهار ملامح القوة والظفر.

ويختم «امرؤ القيس» معلّقته بتصوير سيل جارف عرم، ويسرف في تصوير عظمته وجبروته، ومظاهر التدمير، والقهر والموت فكأننا أمام قيامة صغرى. ويقذف في قلوبنا الرعب والذعر والهلع، فيخالط الروح إحساس قاتم كئيب، ويكاسرها وهي ترى مشاهد الدمار والموت فيستحيل نهشاً وعضاً!!

أصاحِ ترى برقاً أريكَ وميضَه
كلمعِ اليدينِ في حَبيّ مُكلّلِ
يضيءُ سناهُ أو مصابيحُ راهبٍ
أمالَ السليطَ بالذبالِ المفُتلِ
قَعَدْتُ له وَصُحبتي بينَ ضارجٍ
وبينَ العُذَيبِ بُعْدَ ما متأملِ
علا قَطَناً بالشيمِ أيمنُ صَوبِهِ
وأيْسَرُهُ عى الستارِ فيذبُلِ
فأضحى يَسُح الماءَ من كل تلعةٍ
يَكُب على الأذقانِ دَوحَ الكنهبلِ
وألقى بِبُسيانٍ مع الليلِ بركَهُ
فأنزلَ منهُ العُصمَ من كل مَنْزلِ
وتيماءَ لم يَتْرُكْ بها جِذعَ نخلةٍ
ولا أُجمّاً إلّا مَشيداً بِجَنْدَلِ
كأنّ ثَبيراً في عَرانينِ وبْلهِ
كبيرُ أناسٍ في بجادٍ مُزملِ

كـــأنّ ذُرى رأسِ المجُــيـــمـــرِ غُـــدوةً

مـن الـسـيـلِ الـغُـثّـاء فُـلـكـةُ مِـغـزَلِ

وألـقـى بـصـحـراءِ الـغـبـيـطِ بَـعـاعَـهُ

نُـزُولَ الـيـمـانـي ذي الـعِـيـابِ المحـمـلِ

كـأنّ الـسّـبـاعَ فـيــهِ غـرقـى عَـشـيّـةً

بـأرجـائـهِ الـقـصوى أنـابيشُ عُنصُلُ(*33)

هذا هو الغموض البّواح المتدثر بالحزن والجزع. رؤية قاتمة سوداء، وإحساسٌ مروّع بالفناء، ومصير فاجع مأساوي يحاول الشاعر اتّقاءَه والاحتماء منه الصمّ الصلاب.

دوران حلو «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، ونبش وتقليب له، ثم لا شيء وراء ذلك!! لقد أطلّت وجوه الأصحاب من جديد «قفا». ولكن استيفاقهم هذه المرّة مقترن اقتراناً واضحاً بالدعوة الصريحة إلى التأمّل والتفكير، إلى «الرؤية» المستيقنة، وكيف تخطىء العين سنا البروق؟ «أصاح ترى برقاً أريك وميضه». ولن يلبث هذا الصاحب أن يغدو أصحاباً في غمضة عين «قعدت له وصحبتي» !! أترى كيف ينمو الرمز ويتكاثر فإذا نحن أمام المجتمع وجهاً لوجه، أو أمام هؤلاء الذين تعنيهم وتؤرقهم قضية «الوجود الإنساني». وارتباط البروق في الشعر العربي القديم بالأحاسيس المختلطة والمشاعر والأشواق الغامضة أمر شائع مألوف. وما أكثر ما يرد في معرض الحنين حيث تشتجر المشاعر والأحاسيس والانفعالات كما في قول عبيد بن الأبرص:

وحـنَـتْ قَـلـوصـي بـعـد وهـنٍ وهـاجَـهـا

مـع الـشـوقِ يـومـا بـالـحـجـازِ ومـيـضُ

فـقـلـتُ لـهـا لا تـضـجـري إن مـنـزلاً

نـأتـنـي بـه هـنـدٌ إلـي بـغـيـضُ(*34)

أو كما قال الآخر:

ألا أيـهـا الـبـرقُ الـذي بـاتَ يـرتـقـي

ويـجـلـو دجـى الـظـلـمـاءِ ذكّـرتـنـي نجـدا

أو يرد في معرض الحديث عن المخمورين حيث تختلط رؤاهم وتتداخل كما في قول الأعشى:

فقلت للشّربِ في درني وقد ثملوا

شيموا وكيفَ يَشيمُ الشاربُ الثَملُ (*35)

أو يرد في معرض الحديث عن الأمر الجلل قد وقع كما في قول امرىء القيس نفسه حين بلغه خبر مقتل أبيه:

عَجِبْتُ لبرقٍ أهلْ

يُضيءُ سناه بأعلى الجبلْ

أتاني حديثٌ فكذّبْتُهُ

وأمرٌ تزَعزَعُ منه القُللْ

لقتلِ بني أسدٍ ربَّها

ألا كلُّ شيءٍ سواهُ جَلَلْ (*36)

وما أكثر ما يكون وميض البرق هادياً ودليلاً للشاعر في الظلمة النفسية الحالكة، فيستنير به للخروج مما هو فيه، أو لرؤيته أعمق وأنفذ. وقد ذكرت في الحديث عن «المتلمّس» أن الشعراء يهتدون بالضوء سواء أكان ضوء النجوم والكواكب أم سنا النار أم وميض البروق. وها هو ذا «امرؤ القيس» يستضيء بوميض البرق وقد اقترن بنار مصابيح الرّهبان كما اقترن ضوء نجم سهيل بالنار في قصيدة «المتلمّس» التي مرّت بنا. وينتحي «امرؤ القيس» وأصحابه فيما يشبه «العزلة» - والعزلة كما نعرف شرط جوهري من شروط الإبداع والتأمل والتفكير - يتأمّلون هذا البرق، ويسرفون في التأمّل إسرافاً يبعث الدهشة والعجب في النفس، فقد امتدّت أبصارهم - بل تأمّلهم بعبارة الشاعر نفسها - إلى الآفاق البعيدة القصيّة، فانكشفت لهم حقيقة «الوجود»،وما كانت لتتكشف لولا هذا البرق والعزلة والتأمل. وقد عدل الشاعر عدولاً صريحاً عن «الرؤية» إلى «التأمّل». وإذا كانت الرؤية البصرية هي البارزة والمقصودة بفعل «الرؤية» في النص، وكانت الرؤية القلبية أو العقلية التي تجتافه - من حيث هو فعل للرؤية - مضمرة، فإن كلمة «التأمّل» تكاد تخلص خلوصاً كاملاً للرؤية العقلية. وقد تأمل «امرؤ القيس» وأصحابه، فأحسنوا التأمّل إحساناً يثير العجب ويستحق التقدير:

قَعَدْتُ له وصحبتي بين ضارج

وبين العذيبِ بُعْدَمَا متأمّلِ

ما حقيقة هذا البرق الذي يصرف هؤلاء الأصحاب عن شواغلهم كلّها، فيعتزلون الناس، ويقعدون له يتأمّلونه «قعدت له وصحبتي» ؟ سمّه ما تشاء: التأمل، التفكير، العقل، التبصّر، الرشد، الهداية........ مهما تسمّه فإنك لن تخرج عن مفهوم «التأمّل» الذي ذكره الشاعر «بُعدَ ما متأمّل». قال صاحب الخزانة: «ومعناه: يا بعدّ ما تأمّلت، على التعجب»[46] وقال «على أن (بُعْدَ) فيه للمدح والتعجب».[47] فإلامَ انتــهى هذا التأمل والتفكير بأصحابهما؟ لقد انتهيا بهم إلى رؤية «الوجود الإنساني» رؤية أشملَ وأعمق وأنفذ. وهي رؤية قاتمة حالكة السواد لأن الفناء يحاصرها من كل جانب، ويكشف لها عن تفاهة «الوجود الإنساني» وعقمه وضآلة شأنه وحقارته. وليس ثمّة ما يستعصم به المرء للنجاة من «المصير الإنساني» الفاجع. ولم يكن هذا الشاعر الجاهلي يقوى على أن يسمو بروحه ليحلّق في آفاق عالم آخر مفارق، فقد كانت صبوة الروح جامحة، ولكن آفاقها كانت ضيقة متقاربة الأطراف. ولم تستطع الروح العربية أن تتحرّر من هذه الآفاق وتجاوزها إلا بعد ظهور الإسلام العظيم.

تأمّل «امرؤ القيس» وأصحابه، وأطالوا التأمل والتفكير، فرأوا سيلاً جارفاً عرماً يندفع من كل صوب، فيدك الحياة دكاً، ويدمّر مظاهرها الحيّة، ويأتي على كل ما يصادفه من شجر وحيوانات وآطام، فيقتلع أشجار العضاة الضخمة، ويلقيها على وجهها محطّمة، ويدمّر أشجار النخيل تدميراً كاملاً، ولا يبقي منها جذع نخلة واحدة، ويحطم البيوت حطماً، إلا ما كان منها مشيداً بالحجارة الصلبة، وينزل الوعول من قممالجبال التي غمرها أو كاد، فلم تعد تغني عنها منعتها وعلّوها شيئاً، ويجرف هذه الوعول بأتيّه الهادر الزخّار فيما جرف، ويفتك بالسباع في آجامها، ويعركها في جوفه فهي بين طيّ ونشر حتى تطفو غرقى على وجهه فكأنها عروق البصل البري التي ينبشها الصبيان من تحت الأرض للعب بها. لقد بلغ السيل الزّبى - كما يقول المثل - فلم يعد يظهر من الجبال إلا قممها الشاهقة فكأنها فُلكة مغزل.

أرأيت هذه القيامة الصغرى التي يصوّرها «امرؤ القيس»، أو هذا الطوفان الصغير؟ لا شيء فيه حتى الآن سوى الدمار والخراب والموت غرقاً!! هل هذا الطوفان صورة أخرى من موج البحر الذي كاد الشاعر يقضي فيه

غرقاً في وحدة «الليل»؟ كل ما في القصيدة يرشح لمثل هذا الظن، فكل ما فيها ينبت من مطلعها «قفا نبكِ....»، ويمتدّ في أرجائها كعروق المرجان. ولكن: هل كان الشاعر يصور سيلاً أو طوفاناً واقعياً؟ وهل رؤية الطوفان تحتاج إلى العزلة والتأمل الطويل؟ إنها قد تحثّ العقل عليهما بعد الطوفان لا قبله. فما حقيقة هذا الطوفان؟ وهل كان الشاعر يرمز به لأمر آخر يقلق العقل ويثير التفكير؟ إن هذه القدرة الجبّارة على البطش والتدمير والخراب هي صورة رمزية لقدرة «الدهر» الذي عبث بعقل الشاعر الجاهلي وأشقاه، فكان يراه خصماً غاشماً جبّاراً لا قِبَلَ لأحد به كما أشرت إل يذلك من قبل. والقضية لا تحتاج إلى حزر وتخمين لأنهاً واضحة، فصورة الطوفان هنا هي صورة الدهر التي تتكررّ في الشعر الجاهلي، ولا سيما في مواقف الرثاء والتأمل، وقد كان «امرؤ القيس» يتأمل ويفكر - أكاد أقول: ويرثي -.. فما أكثر ما حدّثنا الشعراء عن الدهر الذي ينزل الوعول من الجبال المتمنّعة فيها، وعن العقاب التي ينزلها من القمة العالية، وعن النسور المعمّرة، وعن الثيران الوحشية وحمر الوحش وغيرها من الحيوانات، فإذا كلّها بعد المنعة والقوة وصفو العيش تلقي مصارعها على يديه. وهم يسوقون هذه القصص للتأسّي والاعتبار، فكأنهم يتعزّون بها عما أصابهم على نحو ما يتعزّون بذكر الملوك الذين بادوا، والأمم التي اندثرت. وما أكثر ما حدّثونا عن الدهر الذي لا يسلم منه مخلوق حتى إنه لينال من الصخور الصلاب بعض النيل على ما يقول امرؤ القيس نفسه:

أَرجّي من صُروفِ الدهرِ ليناً
ولم تغفلْ عن الصم الهِضاب(*37)

أو كقول الأعشى:

قد يترُكُ الدهرُ في خلقاَء راسيةٍ
وَهْياً ويُنزِلُ منها الأعصمَ الصَدعا(*38)

أول قول الأفوه الأودي:

والدهرُ لا يُبقي عليه لقوةٌ
في رأسِ قاعلةٍ نمتها أربعُ(*39)

أو قول المرّقش الأكبر في رثاء ابن عم له قتله بنو تغلب:

فاذهبْ فِدىً لكَ ابنُ عَمّكَ لا

يَـــخْـــلُــــدُ إلا شـــابَـــةٌ وأدَمْ

لـو كـانَ حـيٌّ نـاجـيـاً لـنـجـا

مِـــنْ يـــومِـــهِ المُـــزلـــمُ الأعـــصَـــمْ

فـي بـاذخـات مــن عَـمَـايَـةَ أو

يَـــرْفَـــعُ دونَ الـــســـمـــاءِ خِـــيَـــمْ

فَـغَـالَـةٌ رَيْـبُ الحـوادثِ حـتّـى(م)

زل عـــن أريـــادِهِ فـــحُـــطِـــمْ(*40)

أو قول النابغة الذبياني في حديثه عن الديار:

أضحَت خلاءً وأضحى أهلُها احتملوا

أخنى عليها الذي أخنى على لُبَدِ(*41)

واقرأ في ديوان الهذليين حيث تشاء تجد هذه القصص والإشارات والمعاني تتلاحق صفوفاً. اقرأ شعر صخر الغيّ وقيس بن عزارة وساعدة بن جؤيّة وأبي ذؤيب وغيرهم تجد صدق ما أحدّثك عنه. يحدّثنا «صخر الغيّ» عن وعلٍ اتخذ من الجبل معتصماً له فعمّر، ولكن الدهر لم يلبث أن أفناه كما أفنى سواه، وعن عقاب «توسّد فرخيها لحوم الأرانب»، لم يلبث الدهر أن عاجلها: «**فذلك مما يُحدث الدهر إنه// له كل مطلوبٍ حيثثٍ وطالب**» ولعلّ أشهر قصائد الهذليين في الحديث عن الدهر «عينية» أبي ذؤيب الرائعة التي قالها في رثاء أولاده، فقصّ فيها قصة الثور الوحشي، وحمار الوحش، وأردفهما بقصة الفارس البطل.

والـدهـرُ لا يَـبـقـى عـلـى حَـدَثَـانِـهِ

شَـــبَـــبٌ أفـــزّتْـــهُ الـــكـــلابُ مُـــرَوعُ

والـدهـرُ لا يَـبـقـى عـل حَـدَثـانِـهِ

جَـــونُ الـــســـراةِ لَـــهُ جـــدائـــدُ أربـــعُ

والـدهـرُ لا يـبـقـى عـلـى حَـدَثـانِـهِ

مـسـتـشـعـرٌ خلـقَ الحـديـدِ مُـقَـنّـعُ(*42)

هل يخامرك شك بعد هذا في أن هذا السيل أو الطوفان الذي يصوره «امرؤ القيس» هو رمز للدهر؟ لقد كانت الحياة تمضي رخيّة ليّنة فعاجلها الدهر «والدهر يُعقب صالحاً بفساد» كما يقول الأسود بن يعفر. ومن هذا الفناء الذي لا شيء وراءه تنبثق رؤية «امرىء القيس» المأساوية، ويتملّكه

إحساس مروّع جريح بتفاهة «الوجود الإنساني» وقتامة «المصير»، فيبكي ويدعو الآخرين إلى مشاطرته البكاء عند رسم الحياة الإنسانية الدارس.

لقد دمر السيل كل شيء إلا هذه البيوت المبنية بالحجارة الصلبة «إلّا مشيداً بجندل». إذا لم تكن لك صلابة الصخور فإن الدهر سيفنيك. لا شيء يخلد إلا الجبال كما قال المرقش. هل نتذكر الآن «حصان» الشاعر الذي بناه بالصخور الصّلاب التي جمعها من كل وادٍ وبيت؟ إنها الصخور ذاتها التي بنيت منها البيوت التي استعصت على السَّيل. وامرؤ القيس نفسه يرشّح لذلك فيذكر السيل والمطر في حديثه عن الحصان «كجلمود صخر حطّه السيل من علِ»، و «كما زلّت الصفواء بالمتنزّل». ألم أقل: إن الصور تمتدّ في هذه القصيدة كعروق المرجان؟ إنّ هشاشة الوجود الإنساني» دمّرت إحساس الشاعر بالحياة، فلجّ به حنين جارف إلى «صلابة الصخور» يحتمي بها شعرياً من سيل الدهر الجارف، ومن هباء المصير. إنه يصبو صبوة جامحة إلى التمرد على مصيره الإنساني، فليكن كهذا الحصان العجيب الذي شاده بالصخور، أو كتلك البيوت التي استعصت عى الطوفان.

وما ظنّك بعد هذا كلّه بهذا الجبل الذي بدا، وقد كاد السيل يغمره، كشيخ كبير متزمّلٍ بكسائه؟ لا أعرف لماذا يذكرني بذلك الجبل الوقور الرزين الذي أنفق عمره في التفكير في عواقب الأمور كما صوّره ابن خفاجة الأندلسي في قصيدته المفردة في بابها التي قالها في التعزّي والاعتبار؟ هل كان هذا الجبل الشيخ المتدثّر بكسائه، والمطلّ من علٍ يرقب كل ما يجري بعيداً عما كان فيه «امرؤ القيس» من التأمل والتفكير؟ هل كان صورة «حُلمية» تجسد أحلام «امرىء القيس» وتعبّر عن حنينه إلى الصلابة، والتأبّي على أحداث الدهر، والتعالي عليها، وتأمّلها والتفكير فيها وهي تضطرب من حوله دون أن تقوى على الارتقاء إليه؟ من يدري؟!! وما ظنك بهذه السباع الطافية على وجه الماء وقد غدت أنابيش عنصل يلعب بها الصبيان؟ أليست مفارقة قاسية أن تصير السباع الضارية ألعوبة بأيدي الصبيان، وأن يتحول مجد القوة فيغدو أداة للهو والعبث؟ إن فكرة «المصير» تقذف الروح بجزع قاس لا يطاق، فلا تثريب ولا حرج على «امرىء القيس» أن يبكي كل هذا البكاء. «قِفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»، هذا هو «المصير الإنساني» الذي يراه أمرؤ القيس رؤية العين واليقين. مصير الحبيب

والمنزل .. وهذا هو موقفه منه - بكاء يملؤه الجزع والإحساس بالضعف والضآلة فيمتد، ويولّد رغبة المقاومة في النفس، والتسامي فوق أحداث الدهر، فيلوذ بالصمّ الصلاب يحتمي بها. لقد شغفه منظر القفر والخراب، فوقف يتأمّله يتشاجر في نفسه إحساس مروّع بالضعف والتلاشي وحلم التمرّد والمقاومة، أو قل: يتنازعه إحساس بالعجز ووعي بالقوة.

فإذا نظرت في معجم القصيدة رأيت لغة فنية ثرية الدلالة والإيحاء، فهي لغة انفعالية عاطفية ريّا بالأسى في وحدة «الأطلال» حيث الإحساس بالضعف والعجز (البكاء ، العبرة، الدموع، البين، الهلاك، التجمل، الدروس،....)، وهي لغة قاسية صلبة في وحدة «الحصان» حيث يطارده حلم القوة (الحبل المفتول - مغار الفتل - الجبال .. يذبل، صم جندل، جلمود صخر، الصفواء، الكديد، مداك العروس، منجرد، هيكل، غلي مرجل، السيل، مكر، ....)، وهي في وحدة «البرق» هادئة أقرب إلى مخاطبة العقل أو لغة الحوار (صاحِ. هل ترى - ترى - أريك، الوميض، السنا، المصابيح، الراهب، القعود، التأمل....)، وهي في وحدة «السيل» هائجة مائجة تتدفق تدفق السيل نفسه، وتجرف في طريقها شجر العضاه الضخم وجذوع النخيل والجنادل والآجام والجبال والوعول والسباع... سالكة في تدفّقها مسلكين هما: مسلك العطف الذي يجمع ويحشد (فأضحى يسحّ الماء... وألقى ببسيان.. وتيماء لم يترك.. وألقى بصحراء...)، ومسلك التكرار الذي يقوّي الإحساس بالمعنى ويعمّقه فكأنه ضرب من الحشد والجمع أيضاً (كأن ثبيراً... كأن ذرى... كأن مكاكي... كأن السباع....). ألا تعبّر هذه اللغة - ألفاظاً وأسلوباً - عن التشاجر والتدافع بين مشاعر الضعف وأحلام القوة؟ أظن ذلك. وكان «امرؤ القيس» يبكي على مسمع ومرأى من الناس، ويدعوهم إلى البكاء، ولكنه كان يكره أن يظلّ مكشوفاً بارزاً للشمس كأنه واقف على قارعة الطريق، فتدثّر بجناحي الليل، وركب جواد الشعر المطهّم الشمَموس، وراح يخوض به لُجج سيله العالية. كأن سَبُعاً من سباع الشعر فكره أن يغدو أنابيش عنصل تتقاذفها أيدي الدارسين ، فعزّ وبذّ.

الذات تحتفل بنفسها

وكان «معوّد الحكماء» - معاوية بن مالك - لا يحبّ من الغموض إلاّ أقلّه،

ويؤثر أن يعبّر عن ذاته تعبيراً مباشراً قريباً، فورد حياض الشعر يتممّ به مجده طارفاً وتليداً:

إنـي امـرؤ مـن عَـصـبـةٍ مـشـهـورةٍ
حُـشُـدٍ، لـهـم مـجـدٌ أشـم تـلـيـدُ
ألْـفَـوا أبـاهـم سـيّـداً وأعـانـهـم
كَـرَمٌ وأعـمـامٌ لـهـم وجُـدودُ
إذ كـل حـيّ نـابـتٌ بـأرمـةٍ
نَـبْـتَ الـعِـضـاهِ فـمـاجِـدٌ وكَـسِـيـدُ(*43)

ألم أقل إنه يتمّم بالشعر مكارمه وأمجاد قومه؟ وليس من كان هذا شأنه بقادر على الغموض، ولا نفسه بمطاوعة له لو أحب فيما أظن. وكان كغيره من شعراء هذا العصر يُكبر «القوة»، ويجلّها، ولا يرى قيمة أخرى تنافسها أو تضارعها، فهي بانية المجد الذي تتمّمه قيم أخرى كلاكرم وحمل الحمالات والديات والشعر وغيرها.

وإذا تـوافـقُ جـرأةٌ أو نجـدةً
كـنّـا سُـمـيّ بـهـا الـعـدو نَـكـيـدُ(*44)

إنه فارسٌ شاعر مشهور، وهو خامس خمسة من إخوته، كلّهم ساد ووسم بخصلة جميدة عرف بها، فإخوته: عامر بن مالك الفارس المعروف بـ «ملاعب الأسنّة»، وطفيل بن مالك فارس قُرزُل، وأبو عامر بن الطفيل الفارس الشاعر المشهور، وربيعة بن مالك المعروف بـ «ربيعة المقترين» وأبو لبيد بن ربيعة الشاعر الفارس الجواد. وجدّه لأمه فارس الضحياء(48). أفلا يحق لمن كان مثله أن يقول:

إذ كـل حـيّ نـابـتٌ بـأرومـةٍ
نـبـتَ الـعِـضـاه فـمـاجـدٌ وكـسـيـدُ؟

ولكن موقفه من «القوة» ـ وإن أجّلها وأكبرها ـ يختلف عن مواقف الشعراء غير الفرسان، فهو يملكها ويتحكم بها، وهم يحلمون بها ويطاردون حلمهم الشاق. بعبارة أدق: إن نفس هذا الشاعر بريئة من جراح الزمن، وإن نفوس الآخرين مثخنة بالجراح.

يفخر «معوّد الحكماء» بمسعاه بين قبائل «كعب»، وكانت قد ثارت بينها الأحقاد وتفرّقت، فسعى بينهم حتى رأب الصدع، وتمّ إصلاح أمرهم، وعادوا

قبيلاً واحداً:

رأبتُ الصدعَ من كعبٍ فأودى
وكان الصّدعُ لا يَعِدُ ارتئابا
فأمسى كعبُها كعباً وكانت
من الشنآن قد دُعيتْ كِعابا(*45)

ويمضي لاهجاً بهذا المسعى، زاعماً أنه يسنّ به عادة للحكماء من بعده - وبهذا لقّب معوّد الحكماء - ذاكراً بعض مصلحي ذكراً طيّباً جميلاً، ومشيعاً في ضمير السامع أو القارىء إحساساً بالرضا العميق والغبطة الهادئة، فقد أضاف إلى مجد قومه الباذخ مأثرة جديدة، وأضاف إلى مجده الشخصي حمداً جديداً، وكان ما فعله «صواباً» لا شبهة فيه.

فإنْ أحْمَدْ بها نفسي فإني
أَتيتُ بها غداتئذٍ صوابا

وليست فكرة «الصواب» ههنا هية أو ضئيلة الشأن، . فهي قيمة تتنازعها «الذاتية»، و«الموضوعية»، وتشتجر فيها «قيم العصر» و «تصورات العقل». ولكن الشاعر لا يعبأ بما يدور في عقولنا، أو يجول في خواطرنا الآن، فهو ابن مجتمع تلتبس فيه كثير من المفاهيم من وجهة نظرنا، وهي من وجهة نظره باهرة الوضوح يكاد ضوءُها يكسر العين فترتدّ دونه. وأنا أعتقد أن هذا «الصواب» ملتبس بمفهوم «القوة»، في عقل الشاعر، فهذه القصيدة يكرّ بعضها على بعض بطرق شتى فيجتافه ويخلخله على الرغم من وضوحها الذي يبدو جليّاً لا شبهة فيه «كصواب» الإصلاح بين قبائل كعب. انظر إلى قوله:

إذا نزلَ السحابُ بأرضِ قومٍ
رعيناهُ وإن كانوا غضابا(*46)

هل كان الشاعر يعتقد أن فعلهم هذا مفارق للصواب؟ لا أعتقد. فمن أين جاءه الصواب إذن؟ لم يجئه من العقل» و «النظرة الموضوعية»، بل جاءه من «النظرة الذاتية» و «قيم العصر»، جاءه من سبيل واحد هي سبيل «القوة»، ولذلك أردف قائلاً:

بكلُّ مُقَلّصٍ عَبْلٍ شَواهُ
إذا وُضِعتْ أَعِنتُهن ثابا(*47)

إن القوة هي حاضنة «الصواب» وأمه وأبوه، كما هي حاضنة «القيم في هذا العصر وأمها وأبوها، فإذا نظرت في حديثه عن الشيب والشباب» في صدر القصيدة رأيت أمراً عجباً:

أجدَ القلبُ من سلمى اجتنابا
وأقصرَ بعدما شابَتْ وشابا
وشابَ لِداتُهُ وعدلْنَ عنه
كما أنضيتَ من لُبسٍ ثيابا
فإنْ تكُ نَبْلُها طاشَتْ ونبلي
فقد نَرمي بها حِقباً صِيايا
فتصطادُ الرجالَ إذا رمتهم
وأصطادُ المُخَبّأَةَ الكَعابا
فإن تكُ لا تَصيدُ اليومَ شيئاً
وآب قنيصُها سلّماً وخابا
فإن لها منازلَ........
.................................(48*)

ما هذا الحديث الرائق الخفيض الذي يزينه العقل، ويوشيّه صواب الرأي؟ لقد أقصر عن اللهو والصبا، وكفّ عن باطل الشباب وغيّه، وصار «معوّد الحكماء» إلى الحلم، وعمّمه الشيب ـ «**لا يبعد الله الغراب الطائرا**» ـ، وعدلت عنه لداته، وخلع ثياب الشباب التي أبلاها الدهر. لقد مضى الشباب الأخضر الذي كان فيه يصبي النساء فلم يجزع لذهابه إذ لكل أمر أجل. حديث فيه من العقل وصواب الرأي مقادير لا تنكر. وما أكثر ما اقترن «الإقصار» بـ «الصحو» أو «بذكر الشيب» أو بهما جميعاً في شعرنا القديم كما في قول «امرىء القيس»:

صحا اليومَ قلبي عن لميس وأقصرا
وجُنّ ثُمّتَ بها ما جنّ أبصرا
وذاك بأنّ الشِيبَ في الرأسِ راعَهُ
. . . . .

أو قول الطفيل:

صحا قلبُهُ وأقصرَ اليومَ باطِلُهْ

وأنكرُ همـا استـقـادَ حلائلُـه[*49]

أو قول زهير:

صحا القلبُ عن سلمى وأقصرَ باطِلُهْ

وعُـرّيَ أفـراسُ الـصِّبـا ورواحِـلُـهْ

إنه الإقصار عن الباطل، وصحوة العقل من الطيش، فلا غرابة في أن نرى «معوّد الحكماء» رزيناً يقدر الأمور حق قدرها، فلا يقول إلا «صواباً». ولكن قراءة أخرى أكثر أناة لهذا النص تُرينا أن فيه من الإيمان بالقوة أضعاف ما فيه من الإيمان بالعقل وصواب الرأي، فهي مبثوثة فيه تجري في عروقه كما يجري الدم في العروق الحيّة. وحسبنا أن ننظر إلى معجم النص وصوره لنرى آية ما أقول، فهو معجم الحرب والقنص والصيد يتكرر فيه الحديث عن النبال الطائشة، والنبال القاصدة، فهي تُرمى من كل صوب، وعن الصيادين وصيدهم الوافر حيناً، أو عنهم وعن صيدهم الخائب حيناً، وعن هذا القانص الخائب المستسلم. وصور النص هي الأخرى صور الصيد والقنص، فالشاعر صيّاد يرمي فينفذ ويصمي أو كان يرمي فينفذ ويصمي، وهو الآن صياد عجوز لا يكاد يحقّق ما يرمي، فتطيش نباله، وتفلت منه الطرائد. وصاحبته «سلمى» صيّادة ماهرة، كانت ترمي فتقصد، ولكن الزمن غالها، فلم يعد لها من جرأة الصياد وحذقه ما كان لها في الأيام الغابرة. إنهما صيادان عجوزان قعدت بهما الهمّة عن القنص والطرد، فاحتميا بالذكريات من آلام الزمن، وراح الشاعر يصوّر أيام العمر الوريق، وصيدها الوافر برضا عامرٍ واطمئنان عميق. وحين يتصوّر الشاعر علاقات الحب والغزل هذا التصوّر، ويستخدم في التعبير عنها هذا المعجم الحربي فإنه يكشف عن تصوّر شامل للحياة - ولا سيما للعلاقات بين البشر - قوامه المراوغة والاحتيال وانتهاز الفرص والقتل المباغت وكل ما نعرفه من صفات الصيادين. أو قل: تصوّر قوامه المكر والخديعة والعدوان. ولعل الشاعر كان يستشعر هذه المعاني، أو ما يطوف منها به ويناوش ضميره، حين زعم أن ما قام به بين قبائل «كعب» كان بريئاً من الظلم والخديعة: «**فلا ظلماً أردت ولا اختلاباً**» وعن هذه المعاني نفسها - ولا سيما معنى العدوان - كان يصدر في حديثه عن «رعي السحاب» ولسنا نتصوّر حرباً لا ظلم فيها ولا مكر ولا خديعة ولا عدوان، فالحرب خدعة مذ كانت الحرب. وأنا أظن أن هذه

القصيدة قائمة على علاقات التناحر والتنافس - أي على القوة - على الرغم مما يبدو فيها من أمارات التعاطف والودّ. هي كذلك في معانيها وفي تشكيلها اللغوي على حد سواء. فالشيخوخة تكرّ على الشباب ولكن الشباب يناجزها ونافسها فيذهب بجل اهتمام الشاعر، والصياد يرمي الطرائد، ولكن الطرائد تخاتله، والحاضر يكرّ على الماضي ولكن الماضي يثبت له ويراوغه ويكاد يظفر به، فيتحدث عنه الشاعر أكثر مما يتحدث عن الحاضر على نحو ما يظهر في حديث الشباب وحديث الأطلال - وهما رمز لهذا الماضي - والإياب ينافس السفر، والذكريات تنافس الواقع كما يبدو في حديث الشاعر عن الناقة:

ذكـرتُ بـهـا الإيـابَ ومـن يـسـافـر

كـمـا سـافـرتَ يـدّكـرِ الإيـابـا

وهذا الحديث من غريب الحديث عن الإبل في الشعر الجاهلي فيما أعلم. والصلح يكرّ على الخلاف ويناجزه، والشاعر يتحدّى الآخرين بصنيعه ويحثهم على منافسته، وقومه يحاربون الآخرين ويغصبونهم الكلأ فيدفعونهم دفعاً إلى التناحر والحرب. ومجد قومه المؤثّل التليد يثير الغيرة في نفسه، ويوقد فيها نار المنافسة، فيحاول أن يضارعه ويكمّله بمجد شخصي طارف. ضروب من الكرّ والفرّ تملأ السمع والبصر.

فإذا نظرنا في التشكيل اللغوي رأينا ضروباً من المقابلة - والمقابلة موازنة مضمرة، ولا شيء يضرم نار التنافس والغيرة، كما تضرمها الموازنة - وألفينا ما يسمّيه البلاغيون «ردّ العجز على الصدر»، وهو ضرب لطيف من التكرار يوسّع طيف المعنى، ويعمّقه في النفس فإذا نحن أمام معنى جديد كما في قوله:

ذكـرت بـهـا الإيـابَ ومـن يـسـافـرْ

كـمـا سـافـرتُ يـدكـرِ الإيـابـا

رأيْـتُ الـصـدعَ مـن كـعـبٍ فـأودى

وكـان الـصـدعُ لا يَـعِـدُ ارتـئـابـا

فنحن نحس أن مفهوم الإياب ومفهوم السفر يتداخلان أحدهما في الآخر، ويخلفان موقفاً نفسياً متلبّساً لا هو موقف السفر الخالص، ولا هو موقف الإياب الصافي، بل هو موقف مركّب جديد ناجم عن تنافس الموقفين

السابقين، وفائض عنهما، وهو موقف نفسي قوامه التوتر والقلق. ونحن نرى في البيت الثاني أن الشاعر يرأب الصدع ويهلكه ويذهب به، لكنه لا يلبث أن يحييه من جديد، ويسلم له زمام القول أو الموقف، ويتوارى ليقوم بدور السارد أو المعلّق على الموقف «وكان الصدع لا يعد ارتئاباً»، فيخلق بذلك كله موقفاً نفسياً مركّباً هو موقف الصلح الذي تناوشه أطياف الفرقة وأشباحها، وهو موقف قوامه التوتر والقلق كما ترى.

وتتوالى المقابلات في النص ـ والمقابلة موازنة مضمرة تحفز النفس كما قلت منذ قليل ـ على نحو ما نرى في هذه الأبيات:

فإن تَكُ نبلُها طاشت ونبلي
فقد نَرمي بها حِقباً صيابا

فتصطادُ الرجالَ إذا رمتهم
وأصطادُ المخبّأةَ الكعابا

فإن تَكُ لا تصيدُ اليومَ شيئاً
على نملي وقفتُ بها الرّكابا

فأمسي كَعْبُها كعباً وكانت
من الشنآنِ قد دُعِيَتْ كِعَابا

فإن لها منازل حاوياتٍ
واب قنيصُها سلما وخابا

فهو في أول الأبيات يقابل بين زمانين خاصّين بهما هما: الحاضر الذي طاشت نبالها ونباله فيه، والماضي الذي كانت فيه هذه النبال قاصدة لا تخطىء. وأرجو أن نلحظ علاقات الإسناد في البيت، فحينما تطيش النبالُ يُستَنَدُ الفعل إليها، وحين تصيب يُستَنَدُ الفعل إلى الشاعر وصاحبته!! أفليس هذا ضرباً من مخادعة النفس والمكر بها؟ ثم أليس هو امتداداً لمطلع القصيدة الذي يبدو فيه الشاعر راضياً بالشيب وحكمته بديلاً للشباب وصبوته؟ ويمضي الشاعر في هذه اللعبة الفنية الماكرة حيث يقابل بينه وبين صاحبته في البيت الثاني، بل يوغل في ذلك فيميز صيداً من صيد أو يقسم ضمير الجماعة المستتر السابق في (نرمي) إلى مكوّناته (فتصطاد .... واصطاد ...). هل خطر ببالنا أن نسأل عن علّة هذا التقسيم؟ إنها روح المنافسة المضمرة بينهما وإذا خامرك شك في هذه المنافسة فأرجو أن تلتفت إلى ظاهرة

«الحذف» التي في البيت، وهو حذف خاص بالشاعر وحده. إن «الواو» العاطفة في البيت عاطفة للجمل، وهي تفيد «الاشتراك ولا تقتضي المساواة». وينهض الحذف دليلاً على عدم المساواة، فقد قيّد الشاعر اصطيادها للرجال «إذا رمتهم»، وحرّر اصطياده من هذا القيد، فلم يقل «إذا رميتهن». ولا تظنن أن القضية قضيةوزن وقافية، ولكنها قضية تصوّر لمعانٍ وأحاسيس قائمة في الذهن والمخيلة. ولا يحاذر الشاعر أمراً كما يحاذرٍ إسناد الإخفاق أو ما يشبهه إليه، فهو في مقابلة أخرى بين الحاضر والماضي (بـ3و4) يعمّي الضمير العائد إليه، وينشر حوله ضباب الحيرة «وآب قنيصها» فمن هذا القانص؟ إنه الشاعر دون ريب، ولكن البنية النحوية لا تعاند توجيهاً آخر للضمير. واقرأ القصيدة كلها تجد الشاعر محاذراً الحذر الذي أحدّثك عنه. ويقابل الشاعر بين كعب القبيل الواحد وكعب التي فرّقتها الخصومات، ويقيم من «الشنآن» رصداً عليها، فيثير في الموقف التوتر والقلق، فمن يدري متى تندلع نار البغض والعداوة من جديد؟ إنه نصّ مخادع يوهم قارئه أن الشاعر متسام فوق فكرة العدوان والتنافس، وفوق هذه المقابلات جميعاً يصرفها حيث يشاء فكان أسبابها كلها في يديه، وكأنه صديق حميم للزمان. وانظر إلى حديث الناقة في هذا النص تجد أنه حديث مقتضب قصير تنأى عنه أحلام «الصلابة والقوة» المعهودة، وتغيب عنه مشقات الرحيل، وتفوح منه رائحة الطيب العطرة.

وناجيةٍ بعثتُ على سبيل
كأنّ على مغابِنِها مَلَابا
ذكرتُ بها الإيابَ ومَنْ يسافِرُ
كما سافرتُ يدكرِ الإيابا

ولِمَ يُحصّن الشاعر ناقته؟ إنه يعي «القوة» في ذاته، ويشعر بها شعوراً عميقاً يغذّيه جلال الماضي ومجد الحاضر، ويمنحه إحساساً بالرفعة والسمو، فتبدو «الذات» مشغولة بنفسها لا تكاد تلتفت عنها حتى تعود إليها على نحو ما يظهر من سيطرة «ضمير المتكلم» على النص، بل إن العالم الخارجي الذي تلتفت إليه هو جزء منها، أو واحد من تجلّيات قدرتها الفائقة. إنها مفعمة بالثقة بنفسها فلا غرابة في أن تواجه الحياة مواجهة هادئة رزينة، أو أن تتوهّم أنها لا تفعل ولا تقول إلا

«صواباً»!!

«ملحميّة الذات الجريح»

وإنّـــي لحــلـــوٌ إن أُريـــدَتْ حـــلاوتـــي

ومُـرٌ إذا نـفـسُ الـعَـزوفِ اسـتـمـرّتِ[*50]

هذا ما يقوله «الشنفرى» أحد أغربة العرب وذؤبانها وصعاليكها. فمن هذا العَزوف عن الشنفرى؟ وما حقيقة هذه المرارة المتبادلة بينهما؟ وكي تبدو «ذات» الشاعر وهو يعجم ويلوك هذه المرارة المنذرة بالنفور وسوء التكيّف والقطيعة الباترة؟ ما أقل الحديث عن بهجة الحياة وجمالها الساحر في شعرنا القديم!! هل كانت الحياة ضنينة بالفرج إلى هذا الحد؟ ما من حديث عن الحب لا يجتافه الحزن، وما من فخر لا ينزف دماً يرشح عداوة وبغضاً، وما من حديث عن الشباب إلّا مقروناً باللوعة ضامرة أو سافرة، وما من حديث عن لذة أو صفو لا ينغصه منغّص أو يكدره كدر!! «ومر إذا نفس العزوف استمرّت»، هذا من صميم الشعر - فيما يبدو - فلا حرج ولا إنكار.

وفي «لامية العرب» الذائعة الصيت، والمنسوبة إلى هذا الشاعر، مرارة لاذعة، وحسرة مستسرّة، ودعاوى عريضة، واغتراب جريح. وفي شعر الصعاليك عامة مقادير متفاوتة من هذا كله لا تخفى. ففي شعر «عروة بن الورد» أبي الصعاليك نجد «ذاتاً» دائبة البحث عن حضورها الباهر في المجتمع، فهي لذلك تصم كلتا أذنيها عن لوم العذّال في استخفاف واستعلاء صريحين، وهي تركب المخاطر ولا تحسب للعواقب حساباً ولو كان الموت يتربّص بها في كل أرض ومنعطف، وهي توزّع ما تغنمه على المحتاجين، وهي لا تعرف للكرم حدّاً تقف عنده على نحو ما يظهر في رائيته الأصمعية الجميلة التي نسوق منها طرفاً:

أقـلّـي عـلـيّ الـلـومَ يـابـنـةَ مـنـذرٍ

ونـامـي فإنْ لـم تـشتـهـيِ الـنومَ فـاسـهـري

ذَريــنــي ونــفــســي أم حــسّــانَ إنــنــي

بـهـا قـبـلَ ألّـا أمـلـكَ الـبـيـعَ مـشـتـري

أحـاديـثَ تـبـقـى والـفـتـى غـيـرُ خـالـدٍ

إذا هـو أمـسـى هـامـةً تَـحـت صـيـبـرِ

ذريـنــي أُطـوّفُ فـي الـبـلادِ لـعـلّـنــي
أُخـلّـيكِ أو أُغـنـيكِ عـن سـوءِ مـحـضـرِ
فــإنْ فــازَ سـهــمٌ لــلــمــنــيــةِ لــم أكــنْ
جَـزوعـاً، وهـل عـن ذاكَ مِـنْ مُـتـأخـرِ؟
أبى الخفضَ مَنْ يغشاك مِنْ ذي قرابةٍ
ومِـنـلاّ كـلّ سـوداءِ المـعـاصـمِ تـعـتـري
يُـريـحُ عـلـي الـلـيـلُ أضـيـافَ مـاجـدٍ
كـريمٍ، ومـالـي سـارحـاً مـالُ مُـقْـتـرِ[*51]

لقد كان «عروة» مؤرّقاً، تؤرقه فكرة الخلود «أحاديث تبقى والفتى غير خالد»، وكان يدرك أن سبيل الخلود هـي سـبيل «العمل الإنساني» الذي فهمه فهماً خاصاً كما نرى. ولذا فهو يحاول أن يغتنم فرصة الحياة ليحقّق صبوة روحه الجامحة إلى التميّز والتفرد والخلود. «ذات» أرهقها الوعي، وأضناها البحث عن حلمها الشاق، حلم الحضور الباهر المتألّق الذي يستعصي على الموت بعض الاستعصاء، فتبقى منه هذه الأحاديث التي لا تموت ولا تنسى. ونحن نجد في شعر «تأبط شراً» ذاتاً قلقة مغتربة غير قادرة على «التكيف» مع المجتمع، فهي تخاصمه وتنفر منه على نحو ما نرى في «فيّته» التي افتتح بها المفضّل الضبي اختياراته، والتي نسوق منها هذه الأبيات:

ولا أقــولُ إذا مــا خُــلّــةٌ صَــرَمَــتْ
يـا ويـحَ نـفـسـيَ مـن شَـوقٍ وإشـفـاقِ
لــكــنّـمـا عـولـي إن كـنـتُ ذا عَـوَلٍ
عـلـى بـصـيـرٍ بكـسـبِ الحـمـدِ سَـبّـاقِ
بَـلْ مَـنْ لـعـذّالـةٍ خَـذّالـةٍ أشِـبٍ
حَـرَقَ بـالـلـومِ جـلـدي أي تحـراقِ
عـاذلـتـي إن بـعـضَ الـلـومِ مَـعْـنَـفَـةٌ
وهـل مَـتــاعٌ وإنْ أبـقـيـتُـهُ بـاقِ
إنـي زعـيـمٌ لـئـن لـم تـتـركـوا عـذلـي
أنْ يَـسـألَ الحـي عـنـي أهـلَ آفـاقِ
لــنــقــرِعَـن الــسـن مِـنْ نَـدَمٍ

إذا تـذكـرت يـومـاً بـعـضَ أخـلاقـي[*52]

إنها «ذات» مفعمة بالثقة بنفسها، فإذا ما انقطعت الأسباب بينها وبين بعض الناس لم تجزع لذلك ولم تحزن ولم تهتم، فالنـاس «أخيـافٌ: سراةٌ وخِساس»، وهي لا تجزع ولا تبكي إلّا على الماجد الفذ من الرجال. وهي «ذات» يحاصرها المجتمع، ويحرّقها عذلاً ولوماً، ويحاول كبح جماحها وردّها إلى «منظومة» القيم الاجتماعية السائدة، فتجادل في ذلك، وتغضب وتنذر بالقطيعة والفراق. إن علاقتها بالمجتمع علاقة خصومة وتنافر، فلكل منهما رؤيته أو قيمه المختلفة رؤية الآخر وقيمه. وقد ازدادت هذه العلاقة سوءاً حتى انقلبت قطيعة، وصارت الذات «ذاتاً مغتربة» لا تربطها بالمجتمع الإنساني أي رابطة على نحو ما نراها في هذا البيت المدهش العجيب.

يـرى الـوحشـةِ الأُنسَ الأنيس ويهـتـدي

بـحـيـثُ اهـتـدت أم الـنـجـومِ الـشـوابـكِ

لقد نفضت «الذات» يديها من المجتمع، وأدارت له ظهرها، واغتربت عنه، فهي ترى أُنسها الأنيس في مجتمع «الوحشة والوحوش» لا في مجتمع البشر، وتهتدي بما اهتدت به الشمس في عليائها!! إنه اغتراب جريح ساقته إليه الظروف، ودفعته دفعاً، ولذا وصفت هذا الشاعر منذ عهدي الأول به في دراسة قديمة بأنه «شاعر القلق والغرابة». وقد كان «الشنفري» كصديقه الحميم «تأبط شرّاً» مفعماً بالثقة بذاته، وكان يحسّ إحساساً عميقاً أنها «ذات» متفردة متميزة يعزّ أن يكون لها نظير، فهو يتحدث عنها حديثاً مستفيضاً يقرع فيه «ضمير المتكلم» الآذان قرعاً عنيفاً حين يدور حول شمائله وخصاله، ويتكرر فيه النفي تكراراً مدوّياً حين يدور حول ما يستكره من القيم والصفات، وهو لا يكتفي بتصوير موقفه من بعض القيم أو بعض شؤون الحياة، بل يحرص حرصاً بالغاً على أن يستتم القول في كل ما يراه جديراً بالتأمّل والحديث، فيصور مجاهدته العنيفة لنفسه تصويراً ناطقاً بالإباء والعزة والنبل، ويصوّر موقفه من المال فينتزع الإعجاب من سامعه أو قارئه انتزاعاً، ويصور موقفه من مجموعة ضخمة من القيم الأخلاقية والعقلية فيهزّ ضمائرنا ويضاعف من إعجابنا به وتقديرنا له، فإذا صار إلى حديث القوة وشدّة البأس والمغامرة جرى طلقاً لا تكاد تلحقه الريح. إن حديث «الشنفرى» عن ذاته طويل تزيده غرابة اللغة ووعورتها

مشقة وعسراً، فلنكتف ببعضه في هذا المقام.

أُديمُ مِطَالَ الجوعِ حتى أُميتَهُ
وأضربُ عنهُ الذكرَ صفحاً فأذهَلُ
وأستفُّ تُربَ الأرضِ كيلا يُرى له
عليّ من الطَولِ امرؤٌ مُتطوّلُ
ولولا اجتناب الذامِ لم يُلفَ مشربٌ
يُعاش به إلّا لديّ ومأكلُ
ولكن نفساً مُرّة لا تقيم بي
على الذّامِ إلّا ريثما أتحوّلُ
وأطوي على الخُمصِ الحوايا كما انطوت
خيوطةُ ماريّ تُغارُ وتُفتَلُ
وأغدو على القوتِ الزهيدِ كما غدا
أزل تَهاداه التنائفُ أطحلُ
وأعدم أحياناً وأغنى وإنما
ينالُ الغنى ذو البعدةِ المتبذّلُ
فلا جزعٌ من خُلّةٍ متكشفٌ
ولا مرحٌ تحت الغنى أتخيل
ولا تزدهي الأجهال حُلمي ولا أُرى
سؤولاً بأعقابِ الأحاديثِ أُنملِ

....

....

ولا جبّأٍ أكهى مُربَ بعرسِهِ
يطالِعُها في شأنِ كيفَ يفعلُ
ولا خالفٍ داريةٍ متغزلٍ
يروحُ ويغدو داهناً يتكحّلُ(*53)

ويصف إحدى غاراته، فيرسم لنفسه في قوتها وشدة بأسها صورة خارقة تلحقه بالعالم غير المرئي ـ عالم الجن ـ ويبدع في تصوير ليلة تلك الغارة، فهي ليلة نحس نكداء بردها قارسٌ زمهريرٌ لا يُطاق، فلا يجد المرء

أمامه مهرباً من الموت برداً سوى أن يحرق قوسه وسهامه ليتدفأ بها، «وإذا اصطلى الأعرابي بقوسه وسهامه لشدة البرد فليس وراء ذلك في الشدّة شيء»[49]، كما يبدع في تصوير الحيرة التي غشيت القوم الذين أغار على ديارهم، فقد أذهلتهم الغارة، وطارت بألبابهم فكلّ منهم يسأل الآخر: ما الذي حدث؟ وكلّهم يقصّ قصة هذه الغارة، وقد انبهم عليهم أمرها، لا يدرون حقيقة هذا الطارق المغير في هذه الليلة التي تحجر الوحوش في مرابضها، فهم يتساءلون: أهو ذئب أم ولد ضبع؟ أم تراه جنيّاً عظيماً؟ أيكون إنساناً؟ ما هكذا يفعل الإنس!! صورة مدهشة تقترن فيها الحركة المادية بالحركة النفسية فتجسدان حالة الذهول والحيرة والاضطراب.

وليلةِ نحسٍ يصطلي القوسَ ربها
وأنبُلَهُ اللاتي بها يتنبّلُ
دعستُ على غَطشٍ وبَطشٍ وصحبتي
سُعارٌ وإرزيزٌ ووجرٌ وأفكلُ
فأيمتُ نسواناً وأيتمتُ إلدة
وَعُدْتُ كما أبدأتُ والليل أليلُ
وأصبح عني بالغميضاء جالساً
فريقان مسؤولٌ وآخرُ يَسأل
وقالوا: لقد هَرَتْ بليلٍ كلابُنا
فقلنا: أذئبٌ عَس أم عَس فُرغُلُ
فلم يَكُ إلا نبأْة ثم هوّمتْ
فقلنا: قطاةٌ ريعَ أم رِيعَ أجدلّ
فإنْ يَكُ من جِنٍّ لأبرحَ طارقاً
وإن يَكُ إنساً ماكَها الإنسُ تَفعلُ[*54]

ومن اللافت للنظر أن «الشنفرى» إذا أراد أن يقرن نفسه بآخر، أو يشبهها به، لم يجد مكا فئاً لها إلّا من الحيوانات الضارية ـ الذئب، ولد الضبع ـ أو من الأفاعي أو من الجنّ. ولكنه حين يفخر بسبقه القطا إلى الماء، وشربها فضلته أو بقيته، يشبّه أصوات هذه القطوات التي خلّفها على الماء مسرعة في بقايا من الظلمة في الفجر بركب مسافر يحثّ مطاياه ألا

تدلّ الموازنة بين الصور على إحساس «الشنفرى» بقوّته وتفوّقه على الآخرين؟ وأين القطاة من الذئب أو ولد الضبع أو الجنّي في القوة وشدّة البأس؟ ألا نراه يعتسف الصحراء مدّرعاً ظلامها، مروّعاً أهلها، تطير به رجلاه فكأنه يمتطي صهوة الريح العاصفة!!

وتشربُ اسآري القطا الكُدْرُ بعدما
سَرَتْ قَرَباً أحشاؤها تَتَصَلْصَلُ
كأن وغاها حُجرتيهِ وحولَه
أُضاميمُ من سَفْرِ القبائلِ نُزلُ
فعبّت غِشاشاً ثم مَرت كأنها
مع الصبحِ رَكْبٌ من أُحاظةٍ مُجْفِلُ(*55)

إن البشر يتعاطفون مع الضعيف، وينفرون من القوي لأنه يهدّدهم ـ والقوة غاشمة كما يعلّمنا التاريخ ـ ولكنني ـ على الرغم مما قلت ـ أشعر بتعاطفٍ ما مع الشنفرى، لأنني أظن أن هذه «الذات» المتضخمة، والقوة الخارجة ، واللامبالاة القاسية تخبّىء تحتها جرحاً إنسانياً عميقاً مفتوح الشفة. وحياة الشنفرى ترشّح لمثل هذا الظن وتقوّيه وصدر القصيدة يؤكد ه وينطق به.

أقيموا بني أُمّي صُدورَ مطيّكم
فإني إلى قومٍ سواكم لأميلُ
فقد حُمّتِ الحاجاتُ والليلُ مقمرٌ
وشدَّت لِطِيّاتٍ مطايا وأرحُلُ(*56)

أتسمع هذا النداء الذي تخيّره «الشنفرى» لمخاطبة قومه ـ بني أميّ ـ وما يثيره في النفس من معاني الشفقة والود والتراحم؟ إنه يؤذنهم بالرحيل، ويخبرهم أن غفلتهم عنه توجب مفارقتهم، فليجدوا في أمرهم وأمره، ما كان أصدق المتنبي حيث قال مخاطباً سيف الدولة الحمداني:

إذا ترحّلتَ عن قومٍ وقد قدروا
ألّا تُفارِقَهم فالراحلون هُمُ

ويخبر «الشنفرى» قومه أنه مائل إلى قوم غيرهم، ويدعوهم إلى التنبّه من رقادهم، فهذا وقت الحاجة ولا عذر لأحد، فإن الليل مقمر مضيء، وإن المطايا حاضرة معدّة للتحول والرحيل. ولا يخفى ما في هذين البيتين من

كثافة المعنى واختلاط المشاعر والأحاسيس واللغة الرامزة كما يليق بمطلع جليل.

ماحقيقة هذا الليل المقمر؟ لعلنا نتذكر الآن معاً نجم «سهيل» في قصيدة «المتلمس» السينية التي أسلفت القول فيها. ولعلنا نذكر ما قلته عن رمزية الكواكب والنجوم في هذا الشعر، وأحب أن أمضي في هذه السبيل، فأرى في هذا «الليل المقمر» طاقة رمزية خصبة يتواشج فيها الضوء والظلام، الظلام الذي يكتنف علاقة الشاعر بقومه ويخيّم عليها، وضوء الهداية والرشاد - لنقل ضوء العقل - الذي يشق هذه الظلمة الداجية ويبدد بعضها، فتظهر الأمور على حقيقتها أو قريبة منها «فقد حُمت الحاجات والليل مقمر»، وما على الشاعر إلا أن يستضيء بهذا النور، ويدعو قومه إلى الاستضاءة به كيلا يبقى لهم عذر. ولكن دعوته تضيع في فجاج الليل كما يضيع الصوت في الصحراء، ويمضي قومه في إعراضهم عنه واستخفافهم به، فلا يجد أمامه إلا التحوّل والرحيل عنهم مستضيئاً بنور القمر في أرجاء هذا الليل، أو بنور العقل في أرجاء هذه الأرض التي سيكرر الحديث عنها بعد الرحيل مباشرة:

وفي الأرض منأى للكريمِ عن الأذى
وفيها لِمَنْ خافَ القِلى مُتعَزّلُ
لعُمركَ ما بالأرضِ ضيقٌ على امرئٍ
سَرَى راغباً أو راهباً وَهْوَ يَعْقِلُ(*57)

لقد اتضح الموقف، واهتدى الشاعر بنور القمر أو العقل، فبدا له أن الأرض واسعة، وأن على «الكريم» - والكرم كالمروءة والفتوة رمز لكل الخصال والشمائل الرفيعة كما نعرف من هذا الشعر - أن يبتعد عن الأذى، وأن يفر من البغضاء. ولعل هذا البيت يوضح ما كان أقرب إلى الغموض في البيتين السابقين، فتحوّل الشاعر عن قومه كان بسبب هذا الأذى وهذه البغضاء. وها هو ذا يفارق قومه، ويفيء إلى ذاته يتأملها مستخدما لفظاً صريحَ الدلالة على «العزلة» - متعزّل - التي هي شرط جوهري من شروط التفكير الخصب والإبداع كما ذكرت سابقاً. وفي هذه «العزلة» الخصبة الخلّاقة يستطيع أن يتأمّل ويفكر ويقدر الأمور والمواقف، ويصل إلى «اليقين». وهذا ما حدث حقاً، فقد انتهى الشاعر في تفكيره إلى هذه الحقيقة

الإنسانية الخالدة:

لعمرُكَ ما بالأرضِ ضيقٌ على امرىء
سرى راغباً أو راهباً وَهْوَ يعقلُ

«العقل» هو المصباح الذي يجنبك الضيق، ويعصمك من الزلل، وما دام هذا المصباح متوهجا فلا خوف عليك وأنت تجوب ظلمة الحياة الداجية تتداولك الرهبة والرغبة. وأنا لا أزيد أمراً البتّة على ما قاله الشاعر، فهو يستخدم فعل «سرى» للتعبير عن السعي والحركة في هذه الحياة. ودلالة هذا الفعل على الليل ليست موضع جدل، فهي لا تكاد تنفك عنه، فالسرى سير عامة الليل، وفي المثل: «عند الصباح يحمد القوم السرى». والسارية من السحاب: الت يتجيء ليلاً والسارية: المطرة بالليل، وسرى عليه الهم أتاه ليلاً، وغير ذلك كثير لا يكاد يقع تحت حصر. وإذن فنحن أمام شاعر يتصور الحياة ظلمة عسيراً خوضها بغير ضوء، فإذا كان معك ضوء القمر أو مصباح العقل اليقظ أو المتوهج «وهو يعقل» فلا ضيق ولا هموم «ما في الأرض ضيق على امرىء».

أرأيت «الليل المقمر» وهو يهدي الشاعر بنور القمر، وكيف تحوّل هذا القمر بعد العزلة والتأمل إلى عقل يقظ يجنب صاحبه الضيق والزلل، وينأى به عن الأذى والبغضاء؟ إنه القمر في ظلمة الليل أو هو العقل في ظلمة الحياة. لا فرق.

نحن الآن أمام شاعر مطمئن إلى «عقله» اليقظ، ومستيقن به. وقد هداه هذا العقل إلى البعد عن أذى قومه وبغضهم، ومفارقتهم دون تلبث أو انتظار، فكأن صوت «المتلمس» المتمرد على «عمرو بن هند» يهتف به:

ولن يُقيمَ على خَسَفٍ يُسامُ بهإلا الأذلانِ غيرُ الأهلِ والوتدُ[*58]

ولكن إلى أين يرحل الشنفرى؟ ومن هؤلاء القوم الذين ذكر ميله إليهم في مطلع القصيدة؟ يلتفت «الشنفرى» إلى قومه وقد أيس منههم، ويبلغهم رسالة مقتضبة هذا نصها:

ولي دونكم أهلونَ: سيد عملسٌ
وأرقطُ زُهلولٌ وعَرفاءُ جَيألُهُمُ

همُ الأهلُ، لا مستودعُ السر ذائع
لديهم، ولا الجاني بما جرّ يخذَلُ

وكــل أبـــي بـــاســـل غـــيـــرٍ أنــــنـــي
إذا عَـرَضـتْ أولـى الـطـرائـدِ أبـسـلُ(*59)

أرأيتَ من هم أهل الشاعر الجدد؟ أعرفت أولئك القوم الذين صرح بميله إليهم في مطلع قصيدته؟ إنهم: الذئاب، والنمور، والضباع، فتأمل!! صدق «عمرو بن الأهتم» حين قال:

لـعـمُـركَ مـا ضـاقـتْ بـلادٌ بـأهـلـيـهـا
ولـــكـــن أخـــلاقَ الـــرجـــالِ تـــضـــيـــقُ

لقد ضاقت أخلاق الشنفرى، فضاقت به ديار بني أمه. ومن المصادفات الموفقة الدالة أن يستخدم الشاعران كلاهما لفظ «الضيق» للتعبير عن رؤيتهما لما هما فيه. وليست القضية قضية تحول شاعر من قوم إلى قوم آخرين، ولكنها قضية أخرى أبعد غوراً وأشد مأساوية، إنها قضية «الانتماء». نحن أمام «ذات» أرهقها «المجتمع الإنساني» بظلمه وأذاه وبغضه، فإذا هي تخلع «انتماءها» إلى هذا المجتمع، وتؤسس «انتماء جديداً» لها إلى «المجتمع الحيواني!!» إنها «تغترب» عن عالم الإنسان، وتلوذ بعالم الوحوش الكاسرة، فتكشف بذلك عن اغتراب قاسٍ جريح. ولعل هذا هو السبب الذي جعل «الشنفرى» يشبه نفسه بالحيواناتٍ الضارية وبالجن كما لاحظنا من قبل. ولعله أيضاً سبب هذا النداء «بني أمي» الذي يجاوز القبيلة إلى بني الإنسان عامة، وها هو ذا يخلع «انتماءه» إلى هؤلاء الأبناء جميعاً، ويلتحق بأشباهه من ذئاب الصحراء ووحوشها الكاسرة. فهل نستغرب بعد هذا كله تلك القوة الخارقة التي ادعاها فألحقته بالذئب وولد الضبع والحية، ثم جاوزتهما إلى «الجن» في غزوته «ليلة النحس» ؟ وكيف يعيش في هذا المجتمع الجديد إن لم يكن وحشاً كاسراً كأبناء هذا المجتمع جميعاً؟ ويوضح «الشنفرى» أسباب انتمائه الجديد دون التواء أو غموض. إنها ثلاثة أسباب هي: صون هذه الحيوانات للسر «**لا مستودع السر ذائع لديهم**»، وتضافرها وتعاونها فيما بينها، فهي تنصر المذنب الجانب من أبنائها ولا تخذله بسبب ما ارتكب من الجرائر «**ولا الجاني بماجر يخذل**»، وبسالتها وإباؤها وعزتها الشماء «**وكل أبي باسلٌ**». وهي لهذه الأسباب أهله وقومه. ويحاذر الشاعر أن يختلط هؤلاء الأهل بغيرهم فيقول «**هم الأهل**»، وتعريف خبر المبتدأ ههنا يفيد «الحصر» قال البغدادي في خزانته «وقوله: هم الأهل إلخ، أي ما

ذكرته من الوحوش هم الأهل لا غيرهم وبيّن وجه انحصار الأهلية فيهم دون من عداهم من الإنس بقوله: لا مستودع السر...... إلى آخره».[50] لقد كان «الشنفرى» يفتقد هذه القيم في مجتمعه الإنساني، فراح يبحث عنها، وحين وجدها في «المجتمع الحيواني» لاذ به واحتمى وأعلن انتماءه إليه، وتشبه بكائناته فبدت ملحميّة «الذات»، بل إن هذا الحضور الملحمي قد ألحقها بعالم غيبي خارق هو عالم الجن، وقطع كل صلة تصلها بالمجتمع الإنساني.

فإذا رددنا النظر في هذه الأبيات كرّة أخرى وجدنا من أمرها عجباً لا يكاد ينقضي. فقد سما الشاعر بلغته سموّاً رفيعاً يهديه إلى ذلك إحساسه الصادق العميق، وتصوره الباهر لإنسانية هذه الحيوانات. وقد جسدت هذه اللغة الفنية الراقية تجسيداً مدهشاً تصور الشاعر وأحاسيسه بما برز فيها من انحراف أسلوبي يخطف البصر. تأمل كيف عبر عن هذه الحيوانات غير العاقلة: **قوم سواكم. ولي دونكم أهلون. هم الأهل. مستودع السر ذائع لديهم/ ولا الجاني بما جرّ يخذل. وكل أبي باسل. فهم في تصوره وإحساسه عقلاء أباة بواسل**، فيهم الجاني وفيهم الغيرة، وعندهم مواطن الأسرار. ولذلك فهو يتحدث عنهم كما لو كانواً قوماً من البشر العقلاء حقاً فيأتي بالألفاظ الدالة على البشر، ويردفها بضمير جمع المذكر السالم.

هل عرفنا الآن ما هذه المرارة التي كان يمضغها الشاعر على مضض؟ إنها ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، واستكباره عليه وجبروته. ونحن لا نوافق الشنفرى على ما كان يفعل، إن كان يفعل ما يقول حقاً، ولا نقره عليه ، بل نحن نرفضه لأننا نرفض الظلم. ولكنني أحس أن هذه الشخصية المتوحشة الهائمة في الفيافي شخصية مفعمة بالإنسانية، جرحها المجتمع جرحاً غائراً في القلب، فانطوت عليه تلعق دماءه المرة كالعلقم. إنها ذات مغتربة جريح فيها من الضعف الإنساني النبيل ما لا أملك أن أغمض قلبي عنه.

هوامش

(1) عبدالمنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب. ص:123 . دار العودة ـ بيروت ط2, 1979م.
(2) عبدالمنعم تليمة: أربعة مداخل إلى علم الجمال الأدبي (مواطن متفرقة).
(3) غيروغي غاتشيف: الوعي والفن. ص: 193. سلسلة عالم المعرفة. 1990 م، ت: نيّوف نوفل، مراجعة: سعد مصلوح.
(4) البغدادي: خزانة الأدب: 345/6، تحقيق عبدالسلام هارون، نشر مكتبة الخانجي بالقاهرة 1986م.
(5) انظر القصة كاملة في الخزانة: 345/6، وفي الشعر والشعراء لابن قتيبة: 179/1، وفي ديوان المتلمس بتحقيق حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية 1388/1968م.
(6)الديوان: ق ص: 69.
(7) سورة طه: الآيتان 9و10.
(8) الوعي والفن. ص: 225.
(9) المرجع السابق. ص: 7د.
(10) الشعر والشعراء: 395/1.
(11) المنتخب في محاسن أشعار العرب المنسوب للثعالبي: 270/2. تحقيق عادل سليمان، مكتبة الخانجي، القاهرة 1994م والمفضليات.
(12) سورة الجاثية. آية: 24.
(13) شرح أشعار الهذليين ص: 3.
(14) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري. ص 325. تحقيق: عبدالسلام هارون. دار المعارف/ القاهرة ط.ع 1980م.
(15) الشعر والشعراء 206/1.
(16) الأصمعيات ص 181. تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبدالسلام هارون. دار المعارف بمصر ط3.
(17) المفضليات ق: 43 ص: 209.
(18) الديوان ق: 4ص 64 و 65. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف/ القاهرة ط3. د.ت.
(19) المنتخب في محاسن أشعار العرب ق: 3 ص: 17. والمفضليات ص: 396.
(20) مصطفى ناصف: صوت الشاعر القديم. ص: 95، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992م.
(21) انظر الرحلة في القصيدة الجاهلية.
(22) انظر: المرجع السابق ـ الباب الثاني.
(23) الطرائف الأدبية. ص: 11، تصحيح وتخريج: عبدالعزيز الميمني. المكتبة الأزهرية للتراث بمصر. د. ت.
(24) الخزانة: 293.28/4.

(25) سورة يوسف. آية: 36.
(26) سورة يوسف. آية: 41.
(27) الخزانة: 291/11.
(28) الأنعام: آية: 32.
(29) العنكبوت. آية: 64.
(30) الحديد. آية: 20.
(31) الزخرف. آية: 83.
(32) الطور. آية: 12، وانظر المعارج آية: 42، الأنبياء: 2، الأعراف : 98.
(33) الخزانة: 289/11.
(34) في بيت له:
أقسمتُ بالقوةِ المعتز جانبُهاولستُ أعظمَ منها واجداً قسما
(35) الديوان ق: 1ص8 وما بعدها.
(36) المفضليات. ق: 30 ص 100.
(37) الديوان: ص: 6. تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية ـ مصر 1385 ـ 1965م.
(38) الديوان. ص: 256، وانظر ص: 267.
(39)ديوان بني بكر في الجاهلية. ق: 119 ص 511. جمع وشرح: د. عبدالعزيز نبوي. دار الزهراء بالقاهرة 1410 هـ ـ 1989م.
(40) الديوان. ق: 11 ص: 97.
(41) المفضليات: ق: 8 ص: 46.
(42) الديوان: المعلقة. ص: 18.
(43)مدخل إلى علم الأسلوب. ص: 57. دار العلوم للطباعة والنشر ـ الرياض. ط1، 1402 ـ 1982م.
(44) مدخل إلى علم الأسلوب. ص: 56.
(45) المرجع السابق. ص: 58.
(46) الخزانة: 424/9.
(47)المصدر السابق، الصفحة نفسها.
(48) الخزانة: 554/9 وما بعدها.
(49) الخزانة: 39/10.
(50) الخزانة: 342/3.

الحواشي

(*) القلوص: الناقة الشابة. مطّرق: شديد السواد. بعد الهدو: بعد هدأة من الليل. معقولة: مربوطة. التشريق: شروق الشمس. مسلوس: ذاهب العقل. سهيل: نجم سهيل. لم تلحيِ: لم تلاميِ. أمرات أماليس: أرض مستوية لا نبت فيها. نخلة القصوى: مكان. بسللّه: حرام. الدهاريس: الدواهي. الأشوس: الذي ينظر نظر المبغض. البوباة: مكان.

(*2) اللوث: الشدة. العذافرة: القوية. البقين: الحداد. الوجيف: السير السريع. يباريها: يعارضها.
الوضين: حزام يشد به الرحل على البعير.
التامك: السنام المشرف. القرد: المتلبد المجتمع. الرضيخ: النوى المدقوق. اللجين: الممتزج من ورق وعلف.
السناف: خيط يشد من اللبب إلى الوضين.
ثفتات البعير: ما مس الأرض من يديه ورجليه وكركرته فهي خمس. المعرّس: مكان التعريس، وهو النزول آخر الليل. باكرات الورد: القطا. الجون: أراد القطا الجوني وهو الأسود هنا.
النسع: سير تشد به الرحال. المحرم: الذي دبغ ولم يلين. المتون: القوى.
المعين: الأجير. الغريبة: الرحى أو الناقة الغريبة، يقول هذه الناقة تدق ما وطئته وتطحنه كالرحى، أو يشبه ما تنفي يداها من الحصى بحجارة تقذف بها ناقة غريبة.
المشفتر: الحصى الذي يتطاير من وطئها.
الحثل: الكثيف الشعر. الخواية: الفرجة. المقلات: التي لا تلقح إلا بطيئاً، أو التي لا يبقى لها ولد.
الدهين: قليلة اللبن.
الذباب: أراد صريف أنيابها فيما قال الأصمعي. الوكون: ج وكن وهو عش الطائر.
السدف: الصبح ها هنا.
المعزاء: الموضع الكثير الحصى. الوجين: الغليظ المرتفع من الأرض.
الكور: أداة الرحل. قرواء: سفينة. الدهين: المدهونة.
الجؤجؤ: الصدر. الحدب: ارتفاع الموج.
درأ الوضين للناقة: أعده ليشد الرحل به. الدين: العادة والشأن.
الدر ابنة: جمع دربان وهو البواب. المطين: المصنوع من الطين.
المسبطر: الطريق الممتد. الصحصاح: المستوي. المتون: الغليظ الصلب.

(*3)البين: الفراق والبعد. رياح الصيف: خصها دون غيرها لأنها لا خير فيها، وربما أراد بها ما يثور بينه وبين فاطمة من الخلاف والعناد وكل ما يذهب بالمودة. الاجتواء: الكراهية والاستثقال.

(*4) الرجائز: مراكب النساء. واكنات: مطمئنات. مستكين: يستكين لهن ويخضع. الظلام: الظلم. مطلبات: مطلوبات. القرون: الضفائر. قروني: نفسي.

(*5) المروة: حجر أبيض براق تقتدح منه النار. المشرّق: مسجد الخيف بمنى، وإنما خصّه لكثرة مرور الناس به، فهم يقرعون حجارته بمرورهم.

(*6) يقول: كأنها من نشاطها يخدشها هرّ قبيح الرأس تحت جنبها.

(*7) الغرز: ركاب الرحل من جلد مخروز يعتمد عليه في الركوب.
(*8) الغرضة: حزام الرحل.
(*9) الدف: الجنب. التهاويل: ما يهول به. الأخيل: طائر يتشاءمون به.
(*10) الضفر: حبل مفتول يشد به البطان. المشجر: المربوط إليها. وصفها بالنشاط حتى كأن هراً ربط إلى حزامها فهو يخدشها وينفرها. ناعط: حصن. الحزن: الغليظ الخشن من الأرض.

(*11) شحطوا: بعدوا. جلذية: ناقة صلبة. أتان الضحل: صخرة تكون في مسيل الماء. علكوم: غليظة.
عريت: أطلقت للمرعى. استقل: ارتفع وأشرف. الكتر: السنام. كير اليقين: موقد نار الحداد.
ململوم: مجتمع متماسك. الغسلة: ما تغسل به الرأس من الخطمى وغيرها. الخطمي نبات يغسل به.
التلغيم: من اللغام، وهو زبد تخلطه خضرة مما رعت. الشزر: النظر بمؤخرة العين.
الضامزة: التي لا ترغو من ضجر، ولا تجتر وهي عاضة على أسنانها، وذلك ممدوح منها.
طاوي الكشح: ثور وحشي. موشوم: في قوائمه خطوط سود. الموماة: الفلاة. عن عرض: أي يعتسفها على غير قصد أو هدى. تبغّم: صوّت صوتاً مختلساً.
(*12) قتود الرحل: عيدانه. يسفعني: يلفحني حره ولهيبه. الجوزاء: من بروج السماء تطلع في أشد ما يكون من الحر. مسموم: فيه السموم، وهي ريح حارة. حام: شديد الحر. معموم: معصوب بالعمامة.
(*13) تجاوزتها: ضمير النصب عائد على البيداء التي سبق ذكرها. العيرانة: الناقة التي تشبه العير في نشاطها وسرعتها.
(*14) الخاضب: ذكر النعام. زعر: أزعر، وهو القليل الريش. القوادم: الريشات المتقدمات في أول الجناح.
أجنى: أدرك أن يُجتنى. اللوى: مسترق الرمل. الشري: شجر الحنظل. التنوم: ضرب من الشجر.
الخطبان: المخطط. ينقفه: يستخرج ما فيه. استطف: ارتفع. مخذوم: مقطوع ولا يكون إلا للطري. كشق العصا: متلاصق. أسك ما يسمع الأصوات: صغير الأذن، فكأنه استكثر عليه كلمة أذن!!
مغيوم ذو غيم. التزيد: ضرب من السير. نفق: قصير الغاية. الزفيف. ضرب من السير.
وضّاعة: سريع. كعصا النهدي: أي صلب كعصا مصنوعة من شجر النبع الصلب الذي يكثر في بلاد قبيلة «نهد».
التناهي: ج تنهية، وهي المكان المطمئن. العلجوم: الذكر الكبير من الضفادع أو البعير الطويل المطلي بالقطران. الحسكل: الأفراخ الصغيرة.
(*15) أزمعوا ظعناً: أجمعوا على الرحيل. مزموم: عليه الزمام استعداداً للرحيل. التزيديات: ضرب من الستور التي تلقى على الهوادج. معكوم: مشدود بثوب. العقل والرقم: ضربان من ثياب الهوادج فيهما حمرة. مدموم: مطلي. أُترجة: ضرب من الفاكهة طيب الرائحة، وقد شبه المرأة بها. العبير: أخلاط الطيب تجمع بالزعفران. الفارة: وعاء المسك. الباسط: الذي يبسط يده.
الغرب: الدلو العظيمة تحط به: تحدر به. دهماء: أراد ناقة دهماء. الحارك: ملتقى الكتفين.
القتب: الإكاف الصغير على سنام البعير. صفر الوشاحين: ضامرة. ملء الدرع: كبيرة العجيزة.

خرعبة: طويلة لينة ناعمة. ملزوم: مربّى في البيت.
(*16) ستمار: ستطعم. الحجفل: الجيش. أورق: أي في لونه ورقة كلون الرماد.
(*17) جزر السباع: أي مقتول تأكله. القشعم: الكبير من النسور.
(*18) لم يقض عبرته: لم يشتف من البكاء. مشكوم: مثاب مكافأ.
(*19) القرار: غنم صغار الأجسام. على نقادته: على صغر أجسامه. الوافي: التام الكثير. المجلوم: المجزوز.
(*20) ذو عرض لا يستراد له: أي يعرض لك وأنت لا تريد ولا تطلبه.
(*21) الضريب: اللبن الخالص. الشول: الإبل. السؤر: البقية: الجُلّ: غطاء الفرس. المربّب: الذي يغذونه في البيوت، والضمير في «لا يخلع» عائد على الجل.
(*22) الأعصل: الأعوج، ضربه مثلاً، فالناب الأعصل يكون مع كبر السن، أي حرب قديمة متطاولة. الأصم: الرمح. الرديني: نسبة إلى امرأة كانت تقوّم الرماح. الكعوب: العقد. القسب: التمر. العراض: اللين الشديد الاضطراب للينه. مزجّاً: أي له زُج، والزج حديدة تجعل في أسفل الرمح، المنصّل: الذي ركب فيه النصل. الأملس: الدرع. الصولي نسبة إلى قوم من العجم.
النهي: الغدير. القرارة: الأرض الصلبة المستوية. الأبيض: السيف. غرار السيف: حدّه. المبضوعة: المقطوعة، أراد قوساً قطعها من فرعها. شظية: شقة قضيب. الطود: الجبل.
(*23) السقط: منقطع الرمل. اللّوى: حيث يلتوي الرمل ويرق.
الدخول وحومل وتوضح والمقراة: أماكن. لم يعف رسمها: لم يدرس دروساً كاملاً.
الأرام: الظباء البيض. السمر: شجر الصمغ العربي. الناقف: المستخرج، وللحنظل حرارة تدمع منها العين. المعوّل: الجدوى، أو هو من العويل.
(*24) الشّمال: مفر الشمائل. الصريح: الخالص النسب. الموالي: الحلفاء ههنا. نهدة: مرتفعة الخَلْق. الحو: الخيل التي ضرب لونها إلى الخضرة.
(*25) تزود: اتخذ الزاد استعداداً للسفر. اللبانة: الحاجة. المن: الإنعام. الصرم: القطع والهجر.
(*26) مهما أضع فلن تسعا: لا يكون عندكما وسع لما أضيع إذا ضعفت عنه، أي: لن تبلغا مبلغي، ولن تقوما مقامي. السفاه: الجهل. القذع: الكلام القبيح. النكس: الرديء. الورع: الجبان أو الضعيف لا غناء عنده.
(*27) تقرباً: عجلاً. أنى: آن. الثواء: الإقامة. البازل الوجناء: الناقة الغليظة الممتلئة. الردافى: ج رديف، وهو الراكب خلف آخر على الدابة. السبسب: القفر لا نبات فيه. الصرمة: القطعة من الإبل. الغزّب: المتنحية: البعيدة.
(*28) النعامة: فرس الشاعر. لقحت: حملت. عن حيال: بعد عدم الحمل، وهذا مثل ضربه لشدة الحرب.
(*29) الموضع: المسرع. أمر غيب: الموت. نسحر: نُلَهّي ونُخدع ونُعلل. مجلحة: مصممة.
(*30) سمّي: هي سمية صاحبة الشاعر، وقد حذف حرف النداء. ربَ بفتح الباء: مخفف ربّ بالتشديد: الأدكن. أراد زق الخمرة المائل لونه إلى السواد. مترع: مملوء. الصبوح: شرب الغداة. بمري أراد بمرأى ولكنه ترك الهمز. المتبطح: المستلقي على وجهه. الكنيف: حظيرة من عشب أو خشب.
(*31) السدول: الستور. ليبتلي: ليختبر. تمطى: امتد. الصلب: الوسط. الكلكل: الصدر. الحبل المغار: الشديد الفتل. يذبل: اسم جبل.

(*32) الوكنات: المواضع التي تبيت فيها. المنجرد: الفرس العتيق الذي يسبق الخيل. الأوابد: الوحش، وجعله قيداً لها لأنه يسبقها. الهيكل: الضخم، شبهه ببيت النصارى والمجوس. مكر مفر: يكر ويفر حين أريد ذلك منه. المتن: الظهر. الصفواء: الصخرة الملساء. المتنزل: المطر أو السيل. درير: سريع الجري، خذروف الوليد: لعبة يلعب بها الصبيان. أمره: أحكمه. موصل: تقطع فوصل. الأيطل: الكشح. الإرخاء: ضرب من الجري غير الشديد. السرحان: الذئب. التقريب: أن يرفع يديه معاً ويضعهما معاً. التتفل: ولد الثعلب. المداك: حجر أملس يسحق عليه العطار المسك ونحوه

(*33) صاح: صاحبي. لمع اليدين: تحركهما. الحبي المكلل: السحاب المتراكب بعضه فوق بعض. السليط: الزيت. الذبال: جذبالة، وهي الفتيلة. ضارج والعذيب: مكانان. الشيم: النظر إلى البرق. الصوب: نزول المطر. قطن والستار ويذبل: جبال بأعيانها. يسح: يصب. التلعة: مسيل الماء. دوح الكنهبل: شجر العضاه الضخم. بسيان: جبل. البرك: الصدر. العصم: الأوعال. تيماء: موضع بعينه. الأجم: البيوت. الجندل: الصخر. ثبير: جبل بمكة: عرانين: أوائل. الوبل: المطر العظيم. البجاد: الكساء. المجيمر: جبل. الغثاء: ما حمله السيل. الغبيط: موضع. البعاع: الثقل. اليماني: التاجر اليماني. أنابيش عنصل: جماعات من العنصل ـ وهو البصل البري ـ ينبشها الصبيان من الأرض.

(*34) القلوص: الناقة الشابة: الوهن: القطعة من الليل.

(*35) شيموا: انظروا إلى البرق.

(*36) القلل: رؤوس الجبال. جلل: من الأضداد، وهي ههنا الهين.

(*37) الصم الهضاب: الجبال الصلبة.

(*38) الخلقاء: الصخرة. الأعظم الصدع: الوعل القوي.

(*39) لقوة: عقاب. القاعلة: الجبل.

(*40) شابة وأدم: جبلان. المزلم الأعصم: الوعل الذي في يديه بياض. عماية وخيم: جبلان. الريد: الشمراخ الأعلى من الجبل.

(*41) أخنى عليها: أفسدها وأتى عليها لبد: آخر نسور لقمان بن عاد.

(*42) الشبب: المسن من الثيران الوحشية. أفزته: طردته وأفزعته. جون السراة: حمار وحشي. الجدائد: الأتن الوحشية. مستشعر: متخذ شعاراً، والشعار هو الثوب الذي يلي البدن. حلق الحديد: حلق الدروع. المقنع: اللابس المغفر.

(*43) التليد: القديم. الأرومة: الأصل. العضاة: شجر ضخم. الكسيد: الدون، جعله كالسلعة البائرة.

(*44) سمي: أراد ياسمية.

(*45) رأب: أصلح. أودى: هلك. أي عادت قبيلاً واحداً.

(*46) السحاب: أراد النبات الذي ينجم عن المطر.

(*47) المقلص: الفرس الطويل. عبل شواه: قوائمه ضخمة مكتنزة. ثاب: رجع، أراد أنه يرجع بجري جديد حين تعب الجياد.

(*48) أجدّ: جدد. أقصر: كف عن الصبا وغواياته. لداته: أترابه ومن في سنه. طاشت: مالت فلم تصب غرضها. صياب: صائبه. الكعاب: الناهدة الثدي. القنيص: القانص. السلم: الاستسلام.

(*49) استقاد: استحدث، أراد به الشيب.

(*50) العزوف: المنصرف عن الشيء، استمرّت: أظهرت المرارة.

(*51) البيع ههنا. بمعنى الشراء. يدعو «أم حسان» أن تدعه وشأنه يشتري المجد في حياته قبل أن يحول الموت بينه وبين ما يريد. الهامة: كانت العرب تزعم أن روح القتيل الذي لم يدرأ بثأره تصير هامة فتصيح عند قبره: اسقوني. الصير: حجارة القبر. أخليّك: أي أُقتل وأخليك للأزواج من بعدي. سوء المحضر: الحاجة والمسألة. الخفض: لين العيش. سواء المعاصم: الفقراء. يريح: يردّ. المال: الإبل. المقتر: الفقير.

(*52) الخُلة: الصداقة: وتقال للصديق: صرمت: قطعت، العول: العويل. العذالة: الكثير العذل. الخذّالة: الذي يكثر خذلان صاحبه. أشب: مخلّط معترض. معنفة: عنف. زعيم: كفيل وضمين.

(*53) مطال: مما طلة. أضرب عنه: أتركه وأهمله. أذهل: أغفل أو أتناسى عمدا. الطول: الفصل. الذام: الغيب. الخمص: الجوع. الحوايا: الأمعاء. خيوطه: جمع خيط والتاء لكثرة الجمع. الماري: الفتال. تغار: تفتل فتلاً محكماً قوياً. أزل: ذنب. التتائف: جمع تتوفة وهي الصحراء. أطحل: لونه أسود مغبر. أعدم: افتقر. البعدة: البعد. المبتذل: الذي لا يصون نفسه. الخلة: اختلال الحال بالفقر. مكتشف: ظاهر الفقر. مرح: شد الفرح. أتخيل: أتكبر. تزدهي: تستخف. الأجهال: جمع جهل. الحلم: الأناة والوقار والتعقل. أنمل: من الإنمال وهو النميمة.

الجبأ: الجبان. أكهى. بليد لا خير فيه. مرب بعرسه: مقيم ملازم لامرأته. الخرق: المدهوش خوفاً. دارية: المقيم في داره أو العطار.

(*54) النحس: ضد السعد. يصطلي: يتدفأ. رب القوس: صاحبها. الأقطع: السهام. الغطش: الظلمة. البطش: المطر الخفيف. السعار: حر الجوف من البرد والجوع. إرزيز: رعة. وجر: خوف. أفكل: رعدة تصيب المرء من البرد أو الخوف. أيمت نسواناً: قتلت أزواجهن فصرن أيامى. أيتمت إلدة: جعلتهم يتامى. أبدأت بدأت. أليل. شديد الظلمة. الغميصاء: اسم مكان. هزت: نبحت. عس: طاف في الليل.. الفرغل: ولد الضبع. النبأة: الصوت. ريع: أفزع، والمعنى: لم يوجد من الأصوات إلا نبأة فزال نوم الكلام كما يزول نوم القطاة والأجدل بأدنى حركة. أبرح: كرم وعظم.

(*55) أسأر: جمع سؤر، وهو بقية الماء. القرب: سير الليل لورود الماء. تتصلصل: تصدر صوتاً ليبسها من العطش. وغاها: أصواتها. حجرتاه: ناحيتاه. الأضاميم: القوم، نزّل: نزول. غشاشاً: على عجلة. أحاظه: اسم قبيلة.

(*56) أقام صدر المطية: جد في الأمر. حمت الحاجات: حان وقتها. الطيّة: النية ينتويها الإنسان، وقد تكون للمكان.

(*57) منأى: من النأي وهو البعد القلى. البغض. راهب: خائف.

(*58) الخسف: الظلم. يُسام به: يفرض عليه. العير: الحمار.

(*59) دون: هنا بمعنى غير. السيد: الذئب. العملس: القوي السريع. الأرقط الزهلون: النمر الأملس. عرفاء: كثيرة شعر الرقبة. جيال ضبع: الباسل: الجريء الشجاع.

4 رؤية الكون في القصيدة العربية القديمة

«وتقول لنفسك: سوف أرحل
إلى بلادٍ، إلى بحارٍ أخرى
إلى مدينة أجمل من مدينتي هذه.
لن تجد أرضا جديدة، ولا بحارا أخرى
فالمدينة ستتبعك
وستطوّف في الطرقات ذاتها
وتهرم في الأحياء نفسها
وفي البيت نفسه سوف تشيب وتموت
الموت قفص.
ولا أمكنة أخرى هناك،
بل هذه دائما ميناؤك الأرضي.
ولا سفن هناك تُجليك عن نفسك! آه ألا ترى
أنك يوم دمّرت حياتك في هذا المكان
فقد دمرت حياتك في كل مكان على وجه الأرض؟»

(رباعيات الإسكندرية: قسطنطين كفافي)

كان الرحيل هاجسا لا يقرّ ولا يهدأ في ضمير الشاعر الجاهلي. فهو راحل أو مزمع على الرحيل في كثير من الوقت، أو متأمل من يرحل وما يرحل:

الظعائن، العمر، القبائل، الأهل والرفاق، الحياة نفسها. فكأنما كان «تأبط شرا» يصور روح العصر الشاعرة حين قال:

تـقـول سـلـيـمـى: لـو أقـمـت لـسـرّنـا
ولـم تـدر أنّـي لـلـمـقـام أطـوّف

وكان «امرؤ القيس» يصور عبث هذا الطواف وخيبته:

وقـد طـوّفـت فـي الآفـاق حـتـى
رضـيـت مـن الـغـنـيـمـة بـالإيـاب

إنها رحلة اكتشاف الكون أو العالم أو الحياة، رحلة المعرفة الشاقة وتذوق ثمرها المرّ الجميل. لم تنطفئ شعلة الشوق إلى المعرفة في النفس الإنسانية يوما، ولكن اكتساب المعرفة شاق وعسير كهذا الرحيل أو الطواف الذي يحدثنا عنه الشاعر الجاهلي. وقد كان البحث عن المعرفة همّ الإنسان منذ قديم الدهر، وظل قلق السؤال يؤرقه على امتداد الزمن، فقد فنى «جلجامش» جلّ عمره يبحث عن سر الخلود، وسر الحياة والموت، ويجوب الآفاق لمعرفة هذه الأسرار على نحو ما تصوره الملحمة المعروفة باسمه، وهي من أقدم الملاحم التي وصلت إلينا[1]. وإنما أسوق لك هذا الكلام كي لا تحصبني بما تراكم في الكتب المدرسية التي تصور هؤلاء الجاهلين بسطاء سذجا لا يكاد تفكيرهمّ يجاوز ظلال رواحلهمّ وسيوفهمّ، ولا يكاد همّهم يتعدّى مساقط الغيث ومنابت الكلأ إلا في الندر القليل الذي لا يتعدّ به، ولا يقاس عليه، فكأن الله تعالى خصّهم وحدهم بهذا الاطمئنان العقلي الكاذب، أو بهذا الخمول العقلي الكاذب، أو بهذا الخمول العقلي دون سائر خلقه.

كان الرحيل هاجسا في وجدان الشاعر الجاهلي كما هو في نص «كفافي» السابق، ولكن هل دمر هذا الشاعر «ذاته» فغدت خرابا لا يصلحه تحوّل ولا رحيل كما في ذلك النص أيضا؟ لم تكن «الذات» الجاهلية مدمرة، ولكنها كانت قلقة مأزومة - كما بدت لنا في الفصل السابق - يؤرقها الغموض حينا، ويرهقها الوعي حينا، وقد تضيق بوعيها فتغترب اغترابا جريحا حينا ثالثا. ولكنها - في أحوالها جميعا - عاشقة للقوة، مؤمنة بها، حريصة عليها. وهي - في أحوالها كلها - كثيرة الالتفات إلى الآخر، تتأمل نفسها في مرآتها الخاصة، ولكنها لا تكفّ عن تأملها في مرايا الآخرين. وإذا كانت

هذه الذات تجسد مأساتها في وجودها القلق المأزوم، وفي إخفاقها وعجزها عن الخروج من المأساة والتحرر منها على الرغم من بحثها الدائب عن المخرج أو الحل، فإنها بهذا البحث الدؤوب وما يرافقه من الإخفاق تؤكد إنسانيتها الحقة وتعبر عن جوهر الموقف الإنساني المتمثل بهذا الجدل الأزلي بين أحلام الإنسان وأشواقه القصيّة من طرف وضعفه وقدرته المحدودة المتناهية من طرف آخر. بعبارة أخرى إنها ذات كاملة الأهلية لتأمل نفسها، وتأمل العالم والمجتمع من حولها.

مشكلة الانتماء أو الهوية

هذا «عمرو بن الأهتم» صاحب «الحُلل المنشّرة» - على حد تسمية القدماء لشعره - يوصي ابنه وقد همّ به بعض الظن بأمره أو كاد، فيبدأ قصيدته بحديث الظعن، ثم ينعطف به انعطافا رمزيا واضحا إلى وصاته لابنه:

أجِدَّك لا تُلِمُّ ولا تَزورُ
وقد بانَتْ بِرُهِنكُمُ الخدُورُ
كأَنَّ على الجمالِ نِعاجَ قوٍّ
كوانسَ حُسَّراً عنها الستورُ
وأبكارا نواعمَ ألحقتني
بهنَّ جُلالةٌ أُجُدٌ عَسيرُ
فلمّا أن تسايرنا قليلا
أَذِنّ إلى الحديث فهنّ صُوْرُ
لقد أوصيتُ رِبعيّ بن عمروٍ:
إذا حَزَبَتْ عشيرتَكَ الأمورُ
بأن لا تُفْسِدَنْ ما قد سعينا
وحفظ السُّورة العُليا كبيرُ
وإن المجد أوّلُهُ وُعورٌ
ومصدرُ غِبّه كَرَمٌ وخِيْرُ
وإنّ من الصديقِ عليكَ ضِغنا
بدا لي إنني رجلٌ بَصيرُ

بـــأدواءِ الـــرّجـــال إذا الـــتـــقـــيـــنـــا
ومـــا تُـخـفـــي مـــن الحَـسَـكِ الـصــدورُ
فـــإن رفـــعـــوا الأعـــنّـــة فـــارفَـــعَـــنْـــهـــا
إلـــى الـــعُـــلـــيـــا، وأنـــتَ بـــهـــا جَـــديـــرُ
وإن جَـــهَـــدوا عـــلـــيـــك تَـــهَـــبْـــهُـــمْ
وجـــاهِـــدْهـــمّ إذا حَـــمِـــيَ الـــقـــتـــيـــرُ
فـــإن قَـــصَـــدوا لِـــمُـــرّ الحـــقِ فـــاقـــصِـــدْ
وإن جـــاروا فـــجُـــرْ حـــتـــى يَـــصـــيـــروا[2][*]

لم يجاوز القدماء الحق حين سموا شعر هذا الشاعر «الحلل المنشّرة». هي حُلل سَداها روعة الفن ولحمتها وضوح الرؤية. لقد أشفق «عمرو» - بتعبيره في قصيدة أخرى - على مجد قومه:

ذريـــنـــي فـــإنَّ الـــبـــخـــلَ يـــا أمَّ هـــيـــثـــمٍ
لـــصـــالـــحِ أخـــلاق الـــرجـــال سَـــروقُ
ذريـــنـــي وحـــطّـــي فـــي هـــوايَ فـــإنـــنـــي
عـــلـــى الحَـسَـبِ الـزاكـي الـرفـيـعِ شـفـيـقُ

ولكن إشفاقه هذه المرّة يكاد ينقلب إلى جزع، فهو يخشى أن يفسد ابنه هذا المجد الباذخ «بأن لا تفسدن ما قد سعينا». ولذلك بدأ قصيدته بحديث الظعائن - والظعائن، كما قلت في هذا الكتاب وغيره، صالحة لحمل دلالات رمزية خصبة - فإذا هو يرمز بهذه الظعائن لمجد آبائه وأجداده الذي لا يخفى «كوانس حسراً عنها الستور»، وهذا «انحراف» بارز، فلست أعرف في شعرنا القديم ظعائن شاعر واحد حُسرت عنها الستور، فانكشف جمالها لكل عين، إلا هذه الظعائن. لقد درج الشعراء على تصوير هذه الستور ملقاة على الهوادج تستر من بداخلها، فإذا بالغوا قالوا: إن العيون اللماحة المتوسمة ترى هذا الجمال من وراء الستور كما فعل زهير في نصه الذي مر بنا.

«وفـيـهـن مـلـهـى لـلـصـديـق ومـنـظـرٌ
أنـــيـــقٌ لـــعـــيـــنِ الـــنـــاظـــرِ المـــتـــوسّـــمِ»

أما «عمرو بن الأهتم» فقد حسر هذه الستور عن هؤلاء الفاتنات ليبرز جمالهن الذي يرمز لمجد قومه العريق الذي يراه ويعرفه كل ذي بصر ولبّ.

وهو لذلك يلحق بهؤلاء الظاعنات - أو بمجد آبائه - على ناقته القوية الصلبة - أو بهمّته الصلبة العالية -، فيجاذبهن الحديث، ويسايرهن ويسايرنه دون أن ينكرن من أمره شيئا، بل هن مائلات إليهن يرهفن أسماعهن لما يقول:

فلما أن تسايرنا قليلا
أَذِنَّ إلى الحديث فهنَّ صُوْرُ

وهذا انحراف آخر في تقاليد هذا الموضوع الشعري، فليس في شعرنا القديم شاعر واحد لحق بظعائنه، فكان بينه وبينهن جميعا ما نراه بين «عمرو» وظعائنه.

وحقا قد يلحق الشاعر بالظعائن، وقد ينازع بعضهن الحديث، وينعت جمالهن ثم لا شيء وراء ذلك سوى ما قد يكون من خلاف بينه وبين هذه الحبيبة التي ينازعها الحديث. وهذا موقف مختلف جدا عن موقف «عمرو».

ويرمز هذا الانحراف بوضوح لموقف الشاعر من أمجاد قومه، فقد لحق بأفعاله النبيلة الماجدة بأولئك القوم وأمجادهمّ، وأضاف إلى تلك الأمجاد مجدا جديدا. وهذا هو سر هذا اللحاق بالظاعنات، وسر هذا «التساير» وسر هذا الإصغاء باهتمام إلى حديثه. وأرجو أن تتأمل بإمعان قول هذا الشاعر:

فلما أن تسايرنا قليلا
أذنّ إلى الحديث فهن صُور
لقد أوصيتُ ربعيّ بن عمروٍ
إذا حَزَبَتْ عشيرتك الأمورُ

لقد بدأ حديثه إلى هذه الظعائن فملن بأعناقهن إليه ليسمعن حديثه، أو بعبارته التصويرية البديعة «إذن إلى الحديث فهن صور». وهذا يدل على أهميّة الحديث وخطره. ولكننا نفاجأ بأنه يقص على هؤلاء الظاعنات ما كان من وصيته لابنه، فهل بعد هذا شك في أن مضمون هذه الوصية يهمّ هؤلاء الظاعنات؟ فإذا نظرنا في الوصية رأيناها تدور حول أمجاد قومه، وضرورة المحافظة عليها واستتمامها واستكمالها. لقد انجلى الموقف كالشمس في رابعة النهار، فلمّ صغي الظاعنات كل هذا الإصغاء إلى حديث «المجد» إن لم يربطهن به سبب وثيق، بل إن لم يكنّ رمزاً له أو لأصحابه؟

يبدأ الشاعر حديثه إلى هؤلاء الظاعنات، وبالتفات فني بديع، التفات من الغياب إلى الحضور والمخاطبة، يُحضر الشاعر ابنه فإذا هو أمامه وجها لوجه، ويشرع في الحديث إليه محذرا ومنبها وموصيا على مسمع من الظاعنات، فكأنه يُشهدُ عليه روح أجداده حين يأتمنه على كنز المجد.
أعرف أن هذا يقتضي مشقة وعسرا، ولكن من قال: إن شعرنا القديم يمكن فهمّه وتفسيره بلا مشقة ولا عسر؟ فإذا نظرنا بعد هذا كله في وصاة الشاعر لابنه فتنتنا هذه الصياغة الفنية الرفيعة، فأول المجد وعور، وفي قلوب الرجال أدواء، وفي صدورها حسك البغض والعداوة، والحق مر، وهو بصير، وفساد المجد أمر تجزع له النفوس، وأمور كثيرة أخرى. وأدهشتنا رؤية الشاعر الثاقبة لحقائق الحياة، وحقيقة الرجال، وحقيقة القوة. فليس في الحياة حقيقة أجل وأسمى من حقيقة «الانتماء» أو «الهوية، إنها حقيقة الجذور الراسخة في ضمير التاريخ، وهي التي تمنحنا مشروعية الوجود الإنساني الحق، فإذا لم نصنها فقد أفسدنا كل شيء! إن التفريط بـ«الهوية» ليس إفسادا للماضي وحده، ولكنه هدم وتدمير للحاضر والمستقبل أيضا.
وإن صيانتها من كل فساد أمر جليل الشأن:

لقد أوصيت ربعي بن عمرو ... إذا حزبت عشيرتك الأمور

بأن لا تفسدن ما قد سعينا ... وحفظ السورة العليا كبير

ولا تثريب على الشاعر ولا حرج في أن تكون هويته هوية قبلية، وفي أن ينتمي إلى مجد هذه القبيلة، فهو ابن مجتمع محدد مشروط بشروط تاريخية محددة، إنه ابن ذلك المجتمع الجاهلي الذي كانت الحقيقة القبلية فيه تعلو على كل حقيقة سواها. وهو يدرك أن طريق المجد وعر شديد الوعورة، ويدرك أنه الطريق الوحيد الذي يمنحنا الشعور بإنسانيتنا، ويجعلنا جديرين بها. وليس هذا المجد إلا امتدادا وتنميما واستكمالا لمجد القبيلة في تصور الشاعر. إنه تعزيز لمفهوم «الهوية». وجهاد شاق لتقوية «الانتماء» وتأكيده. ويعلم «عمرو بن الأهتم» علما هو اليقين عينه أن الحديث عن القبيلة ومجدها - أو عن الانتماء والهوية - لا جدوى منه ولا نفع فيه إذا لم يكن مقرونا بحقيقة ضخمة من حقائق الحياة الكبرى، حقيقة كونية، هي

«القوة». إنها شرط هذا الانتماء وحاميه من الفساد والسطحية والتلاشي، وهي التي تعمقه وتعزّزه. وكل انتماء غير مقترن بها هو انتماء هش لا يقوى على الصمود في مجتمع تعصف به الخلافات والحروب. ولهذا كله وقف هذا الشاعر على مفهوم «القوة» وأطال الوقوف، فدعا ابنه إلى الاستبسال في حرب أعدائه، وإلى خلع رداء التردد، وإلى الجور إذا جاروا حتى يعطفوا إلى مرارة الحق، ويقرّوا له بحقيقته. وخرج من هذا إلى استعراض ضروب من قوته زاعما أنه يتأسى بالآباء والأجداد، فكأنه يضرب له المثل ويسوق أمامه الشاهد ليقفوه ويأتمّ به.

فهل تراني بعد هذا كله مسرفا إذا زعمت أن قضايا الوجود الكبرى كانت تؤرق الشاعر القديم، وأنه كان يعبر بشعره عن موقفه منها ورؤيته لها؟

مشكلة الموت

ولم تكن مشكلة «الانتماء أو الهوية» إلا وادة من مشكلات كبرى كثيرة كانت تؤرق ضمير الشاعر القديم وعقله، وتقصّ مضجعه كمشكلة الموت والفناء، ومشكلة الخلود، ومشكلة المبدأ، ومشكلة الياة نفسها ونواميسها الخالدة. وقد نلتبس بعض هذه المشكلات بمفهوم الدهر أو مشكلته، ويلتبس بعضها ببعض أحيانا وتتمايز أحيانا أخرى.

وقد تكون مشكلة الموت من أعقد هذه المشكلات وأغمضها على الرغم من رؤية الموتى رؤية العين. فالموت تجربة فردية ذاتية غير قابلة للتكرار أو الإنابة، فليس هنالك مخلوق يموت مرتين أو أكثر، أو ينوب عن مخلوق آخر في موته. إنها كتجربة الميلاد من حيث الذاتية واستحالة التكرار. وهي كتجربة الميلاد نفسها من حيث انتفاء الإرادة، فلا أحد يولد أو يموت بإرادته. ترى هل هذه ديمقراطية الحياة؟ إنها - كما ترى - ديمقراطية محمولون عليها حملا! وكلتا التجربتين - الموت والميلاد - على الرغم من فرديتها وذاتيتها تجربة شمولية كونية تمر بها المخلوقات جميعا لا الناس وحدهمّ. وتجربة الموت تجربة متوقعة، ولكنها - على توقعها - مفاجئة أو كالمفاجئة، وتكمن مفاجأتها في عدم معرفة زمانها أو مكانها، فلا أحد يعرف متى يموت أو أين يموت[3]. والموت تجربة غامضة مثيرة، وهي تحتفظ

بغموضها وإثارتها احتفاظا مطلقا، فليس ثمة مخلوق يستطيع أن يكتسب خبرة من الموت تكشف عن غموضه وإثارته لأن الموت نفسه يلغي الخبرة الناجمة عنه بسبب هذا الغموض وهذه الإثارة ينطلق الخيال في فضاء الرؤى والتصورات، وتبزغ فكرة «الخلود».

لقد أفسد الموت الحياة كما يقول أحد شعرائنا القدماء، فوقف أمامه الشعراء حيارى مذهولين عاجزين عن تعليله أو فهمّ أسراره، وهل في الكون قضية كبرى لا ترقد فيها الأسرار؟!

الموت في كل مكان يملأ الأسماع والأبصار، وهو ضرورة وحق بل هو أكثر ضرورة من الحياة نفسها، فنحن نستطيع أن نتصور كونا بلا حياة، سديما مطلقا، ولكننا لا نستطيع بل نجزع أن نتصور كونا معمورا لا موت فيه!! ولكن هذا الموت الذي نشعر بوجوده أبد الدهر، ونحس أنه أقرب إلينا من حبل الوريد، متلفّع بالغيب، عصيّ على المعرفة، ترقد فيه أسرار جليلة. فلا غرابة أن يحار الشاعر الجاهلي في أمره هذه الحيرة القاسية التي تنتهي به إلى العجز والاستسلام. ومن هذا العجز والاستسلام نشأ التواشج بين مفهوم «الموت» ومفهوم «الدهر». فالتبس أحدهمّا بالآخر إلى درجة «التماهي»، وإن ظل مفهوم الدهر أشمل من مفهوم الموت وأرحب وأعمق. لقد كان الدهر في نظر الشاعر القديم صيادا، وكان الموت سهامه ونباله كما كانت المصائب والأزاء بعض هذه السهام والنبل. هذه هي صورة الدهر التي تعاورها شعرنا القديم مصرّحا بها أو موحيا بها من وراء وراء في أثناء طوافه حولها على نحو ما نرى في قول «عمرو بن قميئة»:

رمتني بناتُ الدهرِ من حيثُ لا أرى
فكيف بمَنْ يُرمى وليسَ برامِ
فلو أنها نبلٌ لاتّقيتُها
ولكنني أُرمى بغيرِ سِهام(*1)

أو في قوله:

جَلَّحَ الدهرُ وانتحى لي وقِدماً
كان يُنحي القُوى على أمثالي
أقصَدَتْني سهامُهُ إذ رمتني
وتولّتْ عنه، سليمى، نبالي(*2)

أو في البيت الذي يتنازعه «الممزّق العبدي» و«ابن خذّاق»:

كـأنـنـي قـد رمـانـي الـدهـرُ عـن عُـرُض
بـنـافـذاتٍ بـلا ريـشٍ وأفـواق[3*]

ومن هذا الباب ما يوصف به الدهر أحيانا من الخداع والمكر وسوى ذلك من صفات الصيادين كما في قول «قيس بن الأسلت»:

أقـضـي بـهـا الحـاجـاتِ إن الـفـتـى
رهـنٌ بـذي لـونـين خَـدَّاع[4*]

وربما كان هذا الصياد حيوانا مفترسا، ومعاني الخديعة والمخاتلة والقسوة ونظائرها بارزة في هذه الصورة، إنها صورة الدهر أو الحيوان الصياد المفترس، كقول امرىء القيس:

وأعـلـمُ أنـنـي عـمّـا قـلـيـلٍ
سـأنـشـبُ فـي شـبـا ظـفـرٍ ونـابِ[5*]

وأمثال هذه الصورة كثيرة في هذا الشعر.

وقد ملأ هذا الموت نفوس الشعراء بالجزع، وقدف في قلوبهمّ الرعب، وبدا لبعضهمّ أنه مولع بأكل البشر!! يقول أبو ذؤويب الهذلي:

- فـإنّ الـرجـالَ إلـى الادثـا
ت - فـاسـتـيـقـنَّ - أحـبُّ الجُـزُر

- مـنـايـا يُـقـرِبّـن الحـتـوف لأهـلـهـا
جِـهـاراً ويـسـتـمـتـعـن بـالأَنَـس الجَـبْـل[6*]

وهو خصم غاشم جبار لا يدفعه دافع ولا يردّه راد، فليس يغني عنه شيء، أي شيء، من مال أو شجاعة أو مجد أو حصون محصنة أو أولاد أو سوى ذلك، ولا تخزي عينه ولا تؤثر فيه التمائم والرقى. إن له منطقة الخاص المفارق لمنطق البشر، وهو منطق غامض مجهول لا يكترث بمنطق الحياة وأبنائها. وما أكثر ما ردّد الشاعر القديم هذا المعنى فكأنه يرثي الحياة ذاتها، ويضنّ بها على الموت، ويستكثر عليه أن يذهب بها وبأمجادها كل هذا الذهاب العاتي. «إن المنايا لا تطيش سهامها» كما يقول «لبيد بن ربيعة»، أو «فإذا المنية أقبلت لا تُدفع» كما يقول أبو ذؤيب، ثم يكمل:

وإذا المـنـيـة أنـشـبـتْ أظـفـارَهـا
ألـفـيـتَ كـلَّ تمـيـمـةٍ لا تـنـفـعُ

ويكرر هذا المعنى، ويدور حوله، ويعلم أن لا شيء ينفع، فليقلّب كفّيه حسرة على مصير هذه الحياة نفسها:

وكلاهما قد عاشَ عيشةَ ماجدٍ
وجنى العلاءَ لَوَان شيئا ينفعُ

لو...، وماذا تفيد «لو» سوى التوجع والسرة؟ أليس هو القائل:

ولو أنني استودعتُهُ الشمسَ لارتَقَتْ
إليه المنايا عينُها ورسولُها

فلينفذ أبو ذؤيب من أقطار الأرض بمن معه إن استطاع أن ينفذ.

ولا يجد «صخر الغيّ» إلا أن يعترف بغلبة الموت، وعدم جدوى التمائم:

لعمرُكَ والمنايا غالباتٌ
وما تُغني التميماتُ الحِماما
لقد أجرى لمصرعه «تليد»،
....

ويقرّ «ساعدة بن جؤيّة» أن أمرأ حانت منيته لا يغني عنه ولد أو مال كثير:

وما يغني أمرأً ولدٌ أحمّت
منيّتُه ولا مالٌ أثيلُ(*7)

إنه الموت القادم لا ريب فيه، ولا مهرب منه. يقول «ثعلبة بن عمرو»:

ولو كنتُ في غمدانَ يحرسُ بابَهُ
أراجيلُ أحبوشٍ وأسوُ آلِفُ
إذن لأتتني حيث كنت منيّتي
يخُبُّ بها هادٍ لإثريَ قائفُ(*8)

أليس هذه الحيّة الأسود تعويذة أخرى ضد الموت؟ ولكن التعاويذ والرقى والتمائم والمجد وكل ما يخطر بالبال وما لا يخطر ولا ينفع شروى نقير.

ومما يضاعف إحساس الشاعر بقسوة الموت مفاجأته وعشوائيته، فلا أحد يعرف متى يموت أو في أية أرض! ولا أحد يستطيع أن يتنبأ بوقت هذا الطارق العجلان أو بمن سيخطف في غمضة عين!! يقول «متمّم بن نويرة»:

لابدَّ من تَلَفٍ مقيم فانتظر
أبأرض قومِك أم بأخرى المصرعُ

ولــيــأتــينّ عــلــيــك يــومٌ مــرّةً
يُـبـكـى عـلـيـك مـقـنّـعـا لا تَـسْـمَـعُ(*9)

ويتصوره «زهير بن أبي سلمى» كناقة عشواء لا تبصر، وقد أفلتت من عقالها، فهي تخبط بأخفافها الأرض على غير هدى، فمن تصبه تمته، ومن تخطئه يُعمّر ويهرم.

رأيـت المـنـايـا خـبـطَ عـشـواءَ مـن تُـصِـبْ
تُـمِـتْـه ومَـنْ تُـخـطِـىء يُـعـمّـر فـيـهـرَمِ

لكن نجاة من نجا من هذه الناقة نجاة إلى أجل غامض لكنه آت لا ريب فيه، الإنسان يعيش موتا «مرجأ» أو «معلّقا»، فإذا نفد كنز العمر انقاد بحبل المنية إلى حتفه كما يعبر «طرفة بن العبد»، فأية حياة مروّعة هذه التي يحياها البشر؟

أرى الـعـيـشَ كـنـزا نـاقـصـا كـل لـيـلـةٍ
ومـا تـنْـقُـصِ الأيـامُ والـدهـرُ يَـنْـفَـدِ
لـعـمـرُكَ إن المـوتَ مـا أخـطـأ الـفـتـى
لـكـا لـطِّـوَلِ المُـرْخـى وثِـنـيـاهُ بـالـيـد
مـتـى مـا يـشـأ يـومـا يَـقُـدْهُ لحـتـفِـهِ
ومـن كـان فـي حـبـل المـنـيـةِ يَـنْـقـدِ(*10)

لم يكن الشاعر الجاهلي - في ظني - يرثي شخصا بعينه أو ذاته، بل كان يرثي «الحياة الإنسانية» نفسها. إن معاني الفقد أصيلة في هذا الشعر، مترامية في أرجائه كلها... إنه الفقد الشامل، والجزع المقيم، والإحساس بأن الحياة عبث ولهو وباطل وقبض ريح.

ولا أحد يعرف متى تأفل شمس العمر، أو يستطيع أن يتنبأ بأفولها، يقول «لبيد» معبراً عن هذا الموت المرجأ القريب، ومصوّراً الإحساس العميق بالفقد فكأنه يجري في عروقه:

لـعـمـرُكَ مـا تـدري الـضـواربُ بـالحـصـى
ولا زاجـراتُ الـطـيـر مـا الـلـهُ صـانـعُ
فـلاَ تَـبـعـدَنْ إن المـنـيّـةَ مـوعـدٌ
عـلـيـنـا فـدانٍ لـلـطـلـوع وطـالـعُ

وبين الطالع والداني للطلوع غمضة عين لا أكثر لو تدري... وينكر «أبو

ذؤيب» كهانة الطرّاق الضاربين بالحصى، فليس عندهمَ - في رأيه - من أسرار الموت سر واحد:

يـقـولـون لـي: لـو كـان بـالـرمـل لـم يَـمُـتْ
«نـشـيـبـةُ» والـطـرّاقُ يـكـذبُ قِـيـلُـهـا(*11)

لقد أنهك التفكير في الموت عقل الشاعر القديم، فمضى يبحث عن أسراره في كل صوب، وقاده هذا البحث الحائر إلى مراجعه بعض تصوراته ومعتقداته مراجعة يتداولها الشك واليقين، النفي والإثبات. فهاهو ذا «أبو ذؤيب» نفسه يعتقد بأن «الطير» تنذر بالموت، إنها حيرة العقل القاسية أمام أسرار الموت القصيّة.

يقول أبو ذؤيب في حديثه عن فتيين:

فـبـيـنـا يمـشـيـان جَـرَتْ عُـقـابٌ
مـن الـعِـقـبـان خـائـتـةٌ دَفـوفُ
فـقـال لـه وقـد أوحَـتْ إلـيـه:
ألا لـلّـهِ أمُّـك مـا تَـعـيـفُ
فـقـالَ لـه: أرى طـيـراً ثِـقـالا
تـبـشِّـرُ بـالـغـنـيـمـةِ أو تـخـيـفُ
فـلـم يـرَ غـيـرَ عـاديـةٍ لـزامـاً
كـمـا يـتـهـدَّمُ الحـوضُ الـلـقـيـفُ
فـراغَ وزوّدوه ذاتَ فـرغٍ
لـهـا نَـفَـذٌ كـمـا قُـدَّ الحـشـيـفُ
فـلـمّـا خـرَّ عـنـد الحـوضِ طـافـوا
بـه وأبـانَـهُ مـنـهـمّ عَـريـفُ
فـقـال: أمـا خـشـيـتَ - ولـلـمـنـايـا
مـصـارعُ - أن تُـخـرِّقَـك الـسـيـوفُ
فـقـال: لـقـد خـشـيـتُ وأنـبـأتـنـي
بـه الـعـقـبـانُ لـو أنـي أعـيـفُ(4)(*12)

فنحن نرى «أبا ذؤيب» هنا - على غير ما كان عليه منذ قليل - يؤمن بزجر الطير أو «العيافة»، وبأن هذه العقاب قد أنذرت الفتى بشرّ قادم، فلم يلبث أن لقي مصرعه على أيدي بعض السابله في تلك الأرض المقفرة. فإذا

أردت أن تعجب من «أبي ذؤيب» عجبا فوق عجب فاعلم أنه قد ساق هذه القصة في معرض حديثه عن وجده بصاحبته! ألم أقل إن معاني الفقد أصيلة في هذا الشعر، مترامية في أرجائه؟ ثم ما قوله بهذه الطير الجوارح التي مرّت بنا من قبل، وستمر أيضاً،حاملة نذر الشر والموت أو آياتهمّا الظاهرة؟

وقد أحسّ الشاعر القديم أن الموت يفسد الحياة، فروّعه هذا الإحساس وغاله، وأن فراشة الحياة الآسرة الألوان التي يطاردها ليمسك بها تحوم فوق رأسه قليلا ثم تغيب، فكأن شيئا من أمره وأمرها لم يكن! وبهجة الحياة التي يشعر بها الشاعر بهجة مروّعة لأنها مكونة بهاجس الفناء القريب. لاشيء أقسى من أن يحس عاشق الحياة أن العمر آخذ في النفاد، وأن النعيم طيف كرى يخاتله فإذا فتح عينيه ليحققه لم يجد سوى الصمت الحزين. «والدهر يعقب صالحا بفساد» كما يقول «الأسود بن يعفر»:

فـإذا الـنـعـيـمُ وكـل مـا يُـلـهـى بـه
يـومـا يـصـيـر إلـى بِـلـى ونـفـادِ

فالحياة لهو ولعب، إنها تلهية يُلهى بها الإنسان ريثما يدركه الموت. هل كانت وظيفة هذا اللهو أن تصرف الإنسان عن التفكير في «المصير الإنساني»؟ أيّتما حال، إن الذين لم يصرفهّم اللهو واللعب عن هذا التفكير همّ الذين أشقاهمّ الوعي، وأضناهمّ التفكير في هذا المصير. يقول «عبد بن الأبرص»:

وكـلُّ ذي نـعـمـةٍ مـخـلـوسُـهـا
وكـلُّ ذي أمـلٍ مـكـذوبُ
وكـلُّ ذي إبـل مـوروثُـهـا
وكـلُّ ذي سَـلَـبٍ مـسـلـوبُ
وكـلُّ ذي غـيـبـةٍ يـؤوبُ
وغـائـب المـوت لا يـؤوبُ
أعـاقـر مـثـلُ ذات رحـمٍ
(13 *)
....

أترى كيف يكدّر التفكير في «المصير» صفو الحياة؟ وما رأيك في هذه اللازمة اللغوية «وكل ذي» التي تتكرر معاقبة في إيقاع صارم فكأنها ضربات القدر المتلاحقة التي لا تبقي ولا تذر؟ أليس هذا كله رثاء للحياة الإنسانية،

وبكاء ناشجا عليها؟ ثم انظر كيف جاء الموت فحسم الموقف على المستويين المعنوي واللغوي فكانت اللغة تجسيدا حيا للمعنى.

وتأمل هذا الموت، وقد صاح بالناس صائحه، في قول لبيد:

وما الناسُ والأهلونَ إلا ودائعٌ

ولابد يوما أن تُردَّ الودائعُ

«وحياة المرء ثوب مستعار» كما يقول الأفوه الأودي.

وإن لم تكن هذه الحياة مروعة، يروّعها الموت، فما تكون إذن؟ الحاضر مروّع، والمستقبل يخفق طائر الموت الأسود بجناحيه في فضائه، وليس للإنسان إلا ما مضى! أية حياة هذه التي لا تمنح الإنسان الأمن والبهجة إلا إذا انقضت؟ يقول «عدي بن زيد»:

أعاذل ما يدريكِ أن منيَّتي

إلى ساعةٍ في اليوم أو في ضحى الغدِ

ذريني فإني إنما ليَ ما مضى

أماميَ من مالي إذا خفّ عُوَّدي(*14)

أفنستغرب بعد هذا أن يشعر الشاعر القديم بتفاهة «الوجود الإنساني» وتلاشيه أمام الموت المدمر؟ إن الناس في ضعفهمّ أمامه ليسوا أكثر من عصافير وذبّان ودود، وإن كانوا فيما بينهمّ كالذئاب كما يقول «امرؤ القيس»:

أرانا مُوضِعين لأمر غيبٍ

ونُسْحَرُ بالطعام وبالشرابِ

عصافيرٌ وذبّان ودود

وأجرأُ من مجلّحة الذئاب(*15)

ويتأمل «الحارث بن حلّزة» الإنسان وهو يتمتع بما ورث من مال، فيراه ضعيفا تافها لا يزيد على أن تكون «بعوضا» في ضعفه وتفاهته:

بينا الفتى يَسعى ويُسعى له

تاخَ له من أمرهِ خالجُ

يتركُ ما رقَّحَ من عيشِهِ

يَعيثُ فيه هَمَجٌ هامِجُ(*16)

لقد كان الموت الجاهلي فناء مطلقا يدمر ما قبله تدميرا كاملا، وليس يعقبه شيء سوى أن يصير المرء ترابا تحت كومة من الحجارة. زولذا كان

الإحساس بالموت مبطنا بالحسرة والمرارة كما لاحظ «أدونيس» بحق. ولم تختف من الإحساس بالموت هذه الحسرة، ولم تفارقه هذه المرارة إلا بعد ظهور الإسلام الذي أصّل في النفوس مفهوما جديدا للموت فغدا عبورا من الحياة الدنيا إلى الحياة الاخرة الخالدة، وهو عبور لا يدمر الحياة بل يحملها معه إلى الدار الآخر، وفي ضوء هذه الحياة الدنيا نفسها يتقرر «المصير». وبهذا أنقذ الإسلام النفس من شقاء التفكير في عبثية الحياة، ومن إحساسها الفاجع بالفناء المطلق، وداواها من جراح الدهر.

كان الموت الجاهلي إذن موتا فاجعا مدمرا، وكان الإحساس به مبطنا بالحسرة والمرارة، وأية فجيعة مُرَّةٍ أقسى من أن يفنى الإنسان فناء مطلقا؟! لقد صور الشعراء هذا الإحساس، وهداهمّ إحساسهمّ إلى صور يتغلغل فيها الموت، ويمتص عروقها عرقا عرقا. يقول «عدي بن زيد»:

ثم بعد الفلاح والملك والإ(م)مَّة وارتهُمُ هناك القبورُ

ثم أضحوا كأنهم ورقٌ جفَّ (م) فألوَتْ به الصَّبا والدَّبورُ[*17]

أرأيت هذا الورق الجاف اليابس الذي تعبث به الرياح من صبا ودبور؟ أهذه هي نهاية حياة طويلة عريضة تملؤها الأمجاد؟ هذه هي حقيقة «المصير الإنساني» القاسية:

ورق يابس تافه لا قيمة له تعبث به الريح العابثة!

وقد تعاور الشعراء صورة أخرى لهذا المصير الفاجع هي صورة «الشهاب»، يقول لبيد:

وما المرءُ إلا كالشهاب وضوئِهِ

يحورُ رمادا بعد إذ هو ساطِعُ[*18]

وهي صورة «عدي» وقد مسها شيء من التغيير:

ولكن كالشهاب سناه يخبو

وحادي الموت عنهُ ما يَحارُ[*19]

فإذا لم يكن من الموت مناص، ولا عنه محيص، فالأجدر بهؤلاء الشعراء أن يموتوا ميتة الأحرار، ولئن فاتهمّ طلب الخلود إن شرف الموت لم يفتهمّ. يقول «تأبط شرا» في رثاء «الشنفرى»، منوّها بشمائله وصبره على الخطوب، وأنه قد مات موتا نبيلا يجدر به:

وأجـــمـــلُ مـــوتِ المـــرءِ - إذ كـــان مـــيّـــتـــا
ولابـــدّ يـــومـــا - مـــوتُـــهُ وهـــو صـــابـــرُ

ويدعو «بشامة بن الغدير» قومه إلى طعام الموت الوبيل إذا لم يكن لهمّ معدل عنه إلا الخزي والعار:

بـــأنْ قـــومُـــكـــم خُـــيِّـــروا خـــصـــلـــتـــيـــ
ـن كـــلـــتـــاهـــمّـــا جـــعـــلـــوهـــا عُـــدُولا
خـــزيُ لحـــيـــاة وحـــربُ الـــصـــديـــقِ
وكـــلٌّ أراه طـــعـــامـــا وبَـــيـــلا
فـــإن لـــم يـــكـــن غـــيـــرُ إحـــداهـــمّـــا
فـــســـيـــروا إلـــى المـــوت ســـيـــرا جـــمـــيـــلا[(*20)]

ويفضّل «الحصين بن الحمام المرّي» الموت على العار:

فـــلـــســـتُ بمـــبـــتـــاع الحـــيـــاة بـــسُـــبَّـــةٍ
ولا مـــبـــتـــغٍ مـــن رهـــبـــةِ المـــوت سُـــلَّـــمـــا

ويؤثر «المتلمّس» الموت حرّا لم يصبه العار على حياة الظلم، ويدعو إلى هذا الموت الجميل:

فـــلا تـــقـــبَـــلـــنْ ضـــيـــمـــا مـــخـــافـــةَ مـــيـــتـــةٍ
ومـــوتَـــنْ بـــهـــا حـــرّاً وجـــلـــدُك أمـــلـــسُ[(*21)]

ولعل هذا الحرص على الموت الجميل - بتعبير تأبط شرا - تعبير عن الاستهانة بالموت، ومحاولة للاستعلاء عليه. إنه مواجهة مضمرة بين الشاعر والموت. وليس هذا الظن مسرفا، ففي شعر هؤلاء الشعراء ما يرشّح لذلك، ويوحي به أو يدل عليه. هاهو ذا «تأبط شرا» نفسه يفخر بنجاته من الأعداء بخطة محكمة ذكية، فقد كان يشتار عسلا في جبل من جبال هذيل، فرصده أعداؤه، وأخذوا عليه طريقا لم يكن له غيرها، فأخذ في صب العسل على الجبل، ثم لصق به، ولم يزل يزلق حتى بلغ أسفل الجبل سليما آمنا، ففاتهمّ. وقد صور ما كان من أمره وأمرهمّ، وصوّر الموت خزيان ينظر إليه حائرا متعجبا من أمره، قال:

هـــمّـــا خُـــطّـــتـــا إمـــا إســـارٌ ومِـــنّـــةٌ
وإمـــا دمٌ والـــقـــتـــلُ بـــالحـــرِّ أجـــدرُ

وأخرى أُصادي النفسَ عنها وإنها
لموردُ حزمٍ إن فعلتُ ومَصدرُ
فَرَشْتُ لها صدري فزلَّ عن الصفا
به جؤجؤ عبلٌ ومتنٌ مخَضَّرُ
فخالطَ سهلَ الأرضِ لم يَكدحِ الصفا
به كدحةً، والموتُ خزيانُ ينظرُ(*22)

لقد كان يحس - كما نرى - أنه يناجز الموت نفسه، وهاهو ذا يفخر بانتصاره عليه لا على أعدائه الذين أخذوا عليه الطريق «والموت خزيان ينظر»!

وهذا «أبو ذؤيب الهذلي» يحاول الاستعلاء على الموت، والاستهانة به، والتجلد عليه، وسيّان بعدئذ قدر على ذلك أم لم يقدر:

أمن المنون وريبها تتوجّعُ
والدهرُ ليسَ بمتعبٍ مَنْ يجزعُ
أودى بنيّ وأعقبوني غُصّة
بعدَ الرّقاد وَعبرةً لا تُقلعُ
ولقد حَرَصْتُ بأن أدافعَ عنهمّ
فإذا المنيّة أقبلتْ لا تُدفَعُ
وتجلّدي للشامتين أُريهمُّ
أني لريبِ الدهرِ لا أتضعضعُ (*23)

وإذا لم يتوجع المرء من الموت فمن أي شيء يتوجع إذن؟ إنها المكابرة ومحاولة الاستهانة بالموت الذي حرص على مدافعته عن بنيه «ولقد حرصت بأن أدافع عنهمُ» فأخفق، ولم يبق أمامه إلا التجلد فلا يقوى الموت على ضعضعته وإنهاكه!! لقد كان «أبو ذؤيب» ينازل الموت، ولكنها منازلة لا تخلو من المراوغة والمخاتلة والرغبة في الشماتة بالدهر الذي لم يستطع أن ينال منه.

وذهب «عروة بن الورد» مذهبا آخر في مواجهة الموت والفناء، فقد أدرك أنه ميت فانٍ لا محالة، فقرر أن يقاوم الفناء، وأن يخلّد نفسه بما يقوم به من أعمالٍ تجعله مدار الأحاديث بين الناس بعد موته. وكشف «عروة» بذلك عن مرحلة متقدمة من الوعي، وأدرك حقيقة «الوجود

الإنساني» المتناهي على هذه الأرض، واستشعر قانون اللحظة العابرة حين اقتنع بأن خلود الإنسان لا يكون بمواجهة الموت أو الاستعلاء عليه بل يكون بالعمل. الأعمال هي التي تخلد الإنسان، وهذا هو الخلود المتاح للبشر الفنانين في هذه الحياة[5].

أقلّي عليَّ اللومَ يا بنة منذرٍ
ونامي فإن لم تشتهي النومَ فاسهري
ذريني ونيس أمَّ حسانَ إنّني
بها قبل ألا أملكَ البيعَ مشتري
أحاديثَ تبقى والفتى غيرُ خالدٍ
إذا هو أمسى هامةً تحت صيّرِ

وحقا لم يتأمل «عروة» هذه القضية تأملا طويلا، ولكنه استشعرها دون شك بدليل قرنه خلود الأحاديث بفناء الإنسان، وبدليل آخر هو حياته التي كانت تجسيدا لشعوره بهذه القضية. ولو كان قد تأملها طويلا، وأشاعها في شعره لكان أتى بأمر جليل حقا، ومهمّا يكن من أمر فقد أثبت هذا الشاعر أنه ذو حدس قوي وبصيرة ثاقبة، ولو أدرك معاصروه من الشعراء هذه القضية لأيقنوا أن شعرهمّ الذي أبدعوه هو الذي سيخلّدهمّ، ولأقصروا بعض الإقصار عما همّ فيه من حديث الموت والفناء.

ونحن نلحظ في شعر «حاتم الطائي» ما لحظناه في شعر «عروة بن الورد»، فهو يرد على الموت بهذا الكرم الفيّاض يشتري به الأحاديث والذكر بعد أن يطويه الموت، وهو كعروة أيضا لا يتلبث عند هذه الفكرة الجليلة، ولكنه يحسها إحساسا عميقا، ويترجمها ترجمة عملية.

- أماويّ إن المال غادٍ ورائحُ
ويبقى من المال الأحاديثُ والذّكْرُ
أماويّ ما يُغني الثراءُ عن الفتى
إذا حشرجَتْ يوما وضاقَ بها الصدرُ
- فاصدق حديثك إن المرء يتبعُهُ
ما كان يبني إذا ما نعشُه حُمِلا[*24]

لا ريب في أن حاتما كان يواجه الموت بهذا الكرم، ويراه وسيلة للتغلب على الفناء، فهو يراه بناء لا يفوّضه لدهر، وماذا يغني الثراء عن المرء إذا

حضره الموت؟ لاشيء. لكن الكرم يفيده لأنه يخلّد ذكره. ولذا وقف جل حياته وشعره عليه، وصدقت نبوءته فكان مثلا شاردا في الجود تتناقله الأجيال.

ودفع الإحساس بالموت والفناء بعض الشعراء ولاسيما الفرسان إلى اقتحام المخاطر دون حساب للعواقب، فكأنهمّ يريدو بشجاعتهمّ تأكيد ذواتهمّ على نحو متميز قبل أن يدركهمّ الموت. يقول «عامر بن الطفيل»:

يـــا أسْـــمَ أخـــتَ بـــنـــي فـــزارة إنـــنـــي
غـــازٍ وإن المـــرءَ غـــيـــرُ مـــخـــلَّـــدِ

فإذا لم يكن من الموت بدّ فليتّق جراح الحياة بالشجاعة وغزو الأعداء. وهذا هو موقف «الشنفرى» أيضا، فهو يرد على عاذلته ردا جافيا ويدعوها أن تدعه وما نصب نفسه له من الغزو والغارة، وينبئها أن الموت قادم لا محالة:

دعـــيـــنـــي وقـــولـــي بَـعْـدُ مـــا شـــئـــتِ إنـــنـــي
ســـيُـــغـــدى بـــنـــعـــشـــي مـــرة فـــأغـــيَّـــب
خـــرجـــنـــا فـــلـــم نـــعـــهـــد....

وهذا منطق وضرب من التفكير مختلف عن منطق «عروة» و«حاتم» وعن تفكيرهمّا. إنه منطق يولّي وجهه صوب الحياة لا صوب الموت. بعبارة أخرى: إن تفكير «عروة وحاتم» يحسب حساب الحياة ومجد الذات، ولكنه مهتم بفكرة «الخلود» أيضا، ولكن تفكير «عامر بن الطفيل» و«الشنفرى» ينصبّ على «الذات» في لحظتها الراهنة لا غير.

وقد وَلَّد الشعور بمأساة «المصير الإنساني» رغبة جارفة في الر على هذا المصير بمبدأ «اللذة» على اختلاف ضروبها، فالحياة وجدت لتعاش، وعلى المرء أن يغتنم هذه الفرصة قبل أن تفرّ من اليد ليعبّ من لذاذات الحياة ما استطاع. هذا منطق ثالث يقترب بعض الاقتراب من منطق «عامر والشنفرى»، ولكنه يختلف عنه، ويتميز تميزا لا تخطئه العين. نحن أمام تفكير «وجودي» لا يكاد يشوبه شوب على تفاوت بين الشعراء فيه. إنهمّ قلقون على الحياة ومحكومون بها في آن، يحسون أنها قصيرة، ويعلمون أن مصيرها فاجع. فليكن ردهمّ على هذا المصير بأن يجعلوا الحياة عامرة بالإحساس النضر بها، وليس يكون هذا بمعزل عن فكرة «الجسد». وبعد

«طرفة بن العبد» أبرز ممثل لهذا الاتجاه. يقول:

ألا أيّهذا اللائمي أشهدَ الوغى
وأن أحضر اللذّاتِ هل أنتَ مُخلدي

فإن كنتَ لا تستطيعُ دفعَ منيّتي
فدعني أبادرُها بما ملكتْ يدي

فلولا ثلاثٌ هن من عشية الفتى
وجَدِّك لم أحفلْ متى قام عُوَّدي

فمنهنّ سبقُ العاذلات بشربةٍ
كميتٍ متى ما تُعلَ بالماءِ تُزبدِ

وكُرّي إذا نادى المضافُ مخبَّاً
كسِيدِ الغضا نبَّهتَه المتوردِ

وتقصيرُ يوم الدّجنِ والدَّجنُ معجبٌ
ببهكنةٍ تحتَ الطِّراف المعمَّد

كريمٌ يروّي نفسَهُ في حياتِه
سنعلمُ إن متنا غداً أيُّنا الصدّي

أقرى قبرَ نحّام بخيلِ بماله
كقبر غويّ في البطالة مفسدِ

أرى العيشَ كنزا ناقصا كلَّ ليلة
وما تَنْقُصِ الأيامُ والدهرُ يَنْفَدِ[*25]

إن «طرفة» يدرك إدراكا عميقا هشاشة الوجود الإنساني، وقصر الحياة، ومأساة المصير، ويعلم أن الخلود مستحيل، وأن الموت يرصد الناس في غدوّهم ورواحهم، وأن الفناء هو المصير الذي لا مصير سواه. ولهذا كله ينفض من على وجهه وثيابه غبار اللوم، ويجري طلقا في مضمار «اللذة» في عبارة صريحة قاطعة كحد السيف «وأن أحضر اللذّات». وهو لا يهتم بالموت، ولا يعيره التفاتا لولا هذه «اللذة». إنه مشغول بالحياة قلق عليها يريد أن يعبّ منها عبّا لعله يرتوي قبل أن يموت. وتظهر قيمة «الجسد» في هذه اللذات ظهورا باهرا، فهو مدارها وغايتها، ونضارة الإحساس به وعمقه أبين من كل أمر آخر (شرب الخمرة/الفروسية/معافسة النساء). إن شعوره بقصر الحياة هو الذي يقلقه، فمرور الأيام ينهب كنز العمر نهبا فيتناقص

يوما بعد يوم، وهو نافد لا محالة في يوم ما. وهو لذلك يقبل على «اللذة» هذا الإقبال النهمّ كله، فكأنه يريد أن يمصّ بأحاسيسه كلها رحيق الأيام حتى آخر قطرة ولمَ لا، وهو يرى الموت رأي العين وقد حَوَّل البخيل والكريم إلى كومتين من تراب عليهمّا كومتان من الحجارة؟ هل كان «طرفة» يحس أن أجله قريب؟ لقد مات هذا الشاعر في ريعان الصبا لم يجاوز السادسة والعشرين فيما يقول الرواة.وقدكانت ميتته تجسيدا باهرا «لرؤيته الوجودية»، فقد ظل عامل «عمرو بن هند» على البحرين - وكان عمرو ابن هند قد أمر عامله بقتله في خبر طويل - يسقيه الخمرة تلبية لرغبته حتى ثمل، ففصد أكحله، وظل ينزف حتى مات[6]. ولم يكن «طرفة» يسوق حديثه إلى إنسان بعينه، بل كان يتوجه به إلى «المجتمع» الذي رمز له بهذا «اللائم»، فكأنه كان يريد أن يُشيع هذه الأفكار في هذا المجتمع القلق المضطرب.

ويرد «امرؤ القيس» على مأساة «المصير الإنساني» بموقف شبيه بموقف «طرفة»، فيذكر «المتعة» ذكرا صريحا، ويدعو إليها دعوة صريحة، ويقرن دعوته بالحديث عن «الفناء» فكأنه يحث الناس حثا على العبّ من «اللذة». يقول:

تَمَتَّعْ من الدنيا فإنك فانِ ... من النشَوات والنساءِ الحسانِ

من البيض كالآرام والأُدم كالدُّمى ... حواصنُها والمبرقاتِ الرواني

ولا يخفى اقتران هذه المتع والنشوات بالجسد كما هي في نص «طرفة». وأنا أعتقد أن شعور «امرىء القيس» بضعف الإنسان وهشاشته وتلاشيه ومأساة المصير الإنساني هو الذي دفعه إلى أن يحيا حياة الفُزّاع والمتبطلين، وإلى هذه المغامرات العاطفي التي لا يمل الحديث عنها وتصويرها ي أرجاء واسعة من شعره. إنه يرد على الموت المتربص به «وأعلم أنني عما قريب/ سأنشب في شبا ظفر وناب» بحياة عامرة باللذة الحسية، فيعتلي صهوة الشهوة الجموح، ويوغل في البحث عن ثمار اللذة اليانعة. ولعل هذا يؤكد ما قلنا عن هذا الشاعر في حديثنا عن قصيدته «قفا نبك»، فقد أسرف في تلك القصيدة في تصوير مطاردته للنساء، ومغامراته معهن، والتنقل بينهن، يدفعه إلى ذلك إحساسه بتفاهة الوجود الإنساني وعرضيته ونهايته

الفاجعة على نحو ما فصلت في القول من قبل.

لقد كان «امرؤ القيس» بحق أول شاعر في تاريخ الشعر العربي يرثي الوجود الإنساني هذا الرثاء الناشج الحار الذي رأيناه في قصيدته المعلقة، ولعله كان بحق أيضا سلفا عظيما لأبي العلاء المعري الذي جاء بعد أكثر من خمسة قرون، فنقل هذه القضية نقلة جبارة، فخرج بها من مجال الإحساس والحدس وما يرافقهمّا من وعي إلى فضاء العقل والفلسفة.

ولنستمع إلى «قيس بن الخطيم» وهو يخالس الموت النطر، ويمضي كالبرق ليقضي حاجات نفسه كلها قبل أن يدركه هذا الموت:

وإنّي في الحرب العَوان موكّلٌ
بإقدام نفسٍ لا أريدُ بقاءَها
متى يأت هذا الموت لم تُلفَ حاجةٌ
لنفسي إلا قد قضيتُ قضاءها

إنه يسابق المو لا حفاظا على النفس، بل حرصا على أن تقضي هذه النفس كل حاجاتها قبل أن يفترسه هذا الموت الرابض بين عينيه!

ومن اللافت للنظر أن الحديث عن الموت يقترن بالحديث عن المرأة في سياق واحد، فكأن الشعور بالفناء يوقظ في النفس الرغبة في المقاومة المتمثلة في استمرار النسل، وبذلك تكون المرأة في سياق الموت - حبيبة كانت أو غير حبيبة - تعبيرا عن الحنين المضمر إلى الاستمرار والخلود. يقول «قيس بن عيزارة الهذلي»:

وقال نساء لو قُتِلْتَ لساءنا
سواكنَّ ذو الشجوِ الذي أنا فاجعُ
رجالٌ ونسوانٌ بأكنافِ رايةٍ
إلى حُشُنٍ ثَمَّ العيونُ الدوامِعُ(*26)

فنحن نلاحظ أن فكرة «القتل» قد أيقظت في عقل الشاعر ذكرى مجموعة من النساء، بعضهن صواحبه، وبعضهن بعض أهله. وإذا كان اقتران الموت بالجنس في كلام هذا الشاعر يلوح ويختفي فإن اقترانهمّا صريح، أو قل: أغرّ أبلق في قصيدة «عبد يغوث» التي قالها يرثي بها نفسه حيث جهزه آسروه للقتل:

وتـضـحـكُ مـنـي شـيـخـةٌ عـبـشـمـيـةٌ
كـأن لـم تَـرَيْ قـبـلـي أسـيـرا يمـانـيـا
وظـلَّ نـسـاءُ الحـيِّ حـولـيَ رُكّـدا
يـراودنَ مـنـي مـا تـريـدُ نـسـائـيـا
وقـد عَـلِـمَـتْ عِـرسـي مُـلـيـكـةُ أنـنـي
أنـا الـلـيـثُ مـعـدوّا عـلـيّ وعـاديـا (27*)

ونرى الأمر عينه في بعض مراثي «أبي ذؤيب الهذلي» يقول:

فـإنْ تُـمـسِ فـي رمـسٍ «بـرهـوة» ثـاويـا
أنـيـسُـكَ أصـداءُ الـقـبـورِ تَـصـيـحُ
بـذلـتَ لـهـنَّ الـقـولَ إنـكَ واجـدٌ
لمـا شـئـتَ مـن حـلـوِ الـكـلام مـلـيـحُ
فـأمـكـنَّـهُ ممّـا يـريـدُ وبـعـضُـهـمّ
شـقـيٌّ لـدى خَـيـراتِـهـنّ نَـطـيـحُ (28*)

ومن عجب أن حديث الحب يقترن بحديث الموت أيضا في هذا الشعر فكأنهمّا يتبادلان المواقع على نحو يذكرنا بقول «آراغون»: «أوصدي الباب جيدا» أريد أن أبوح لك بسر. الحب أقسى من الموت». يقول «أبو ذؤيب الهذلي» في إحدى مراثيه:

فـإن تَـصـرِمـي حـبـلـي وإن تـتـبـدّلـي
خـلـيـلا ومـنـهـمّ صـالـحٌ وسـمـيـجُ
فـإن صـبـرتُ الـنـفـسَ بـعـدَ ابـنِ عـنـبـس
وقـد لـجَّ مـن مـاءِ الـشـؤون لَـجـوج (29*)

حقا إن في شعر الهذليين ظاهرة تستوقف القارئ، وتحتاج إلى تعليل، فنحن نرى في هذا الشعر عددا من المراثي مفتتحة بالغزل كما في قصيدة أبي ذؤيب هذه. وأنا أظن أن هذا الغزل ينحو منحى رمزيا، وأن هذه الصاحبة رمز للحياة الدنيا.

ولكن اقتران الحب بالموت في سياق واحد يلوح أحيانا في شعر العشاق المتيمين في هذا العصر كشعر المرقش الأكبر. ولكن هذا الاقتران يغدو ظاهرة تلفت النظر في الشعر العذري الأموي. يقول المرقش الأكبر:

وإذا مــا ســمــعــتِ مــن نــحــو أرض
بمــحــبٍّ قــد مــاتَ أو قــبــلَ كــادا
فــاعــلــمــي غــيــر عــلــمِ شــكٍ بــأنــي
ذاكِ وابــكــي لمــفــصْــدٍ أن يُــفــادى(*30)

ومن هذا الباب ما نراه في معلقة عنترة من مداولته بين حديث الحرب والموت، وحديث الحب.

وقد تخيل هؤلاء الشعراء أنفسهمّ ساعة الموت، فجزعوا لذلك وحزنوا، وصوروا ما يكون من غسلهمّ وترجيل شعورهمّ وإدراجهمّ في الأكفان وحملهمّ إلى حفرة القبر، وصوروا هذه الحفرة التي سماها الأفوه الأودي «بيت الحق»، وما هالوا عليها من التراب، كما صوروا حزن أهليهمّ وجزعهمّ فكأنهمّ يرثون الحياة أو الوجود الإنساني. وقد ظن محققا المفضليات أن الممزّق العبدي أو ابن خذّاق - لتنازعهمّا القصيدة - «قد انفرد بهذا التصوير المفصل لهذه الحال بين الشعراء»[7]، وهو ظن مخلوج لا يحققه هذا الشعر فيستقيم، فقد صور هذه الحال الأفوه الأودي، وأبو ذؤيب الهذلي، وأشار إليها غير واحد من شعراء هذا العصر. يقول الأفوه:

ألا عــلِّــلانــي واعــلــمــا أنــنــي غَــرّرْ
ومــا خِــلــتُ يُــجــدبــنــي الــشَّــفــاق ولا الحــذرْ
ومــا خِــلــتُ يُــجــديــنــي أُســاتــي وقــد بــدت
مــفــاصــلُ أوصــالــي وقــد شــخــص الــبــصــرْ
وجــاء نــســاء الحــي مــن غــيــر أمــرة
زفــيــفــا كــمــا زَفَّــت إلــى الــعَــطَــنِ الــبــقــرْ
وجــاؤوا بمــاءٍ بــارد وبــغــســلــةٍ
فــيــالــك مــن غُــســلٍ ســيــتــبــعُــهُ أثــرْ
فــنــائــحــةٌ تــبــكــي ولــلــنــوح دِرســةٌ
وأمــرٌ لــهــا يــبــدو وأمــرٌ لــهــا يُــســرّ
ومــنــهــن مــن قــد شــقّــق الخــمــشُ وجــهَــهــا
مــســلّــبــة قــد مــسَّ أحــشــاءَهــا الــعــبــر
فــرمَــوا لــه أثــوابَــهُ وتــفــجّــعــوا
ورَنّ مُــرنّــاتٌ وثــارَ بِــه الــنَّــفَــرْ

إلـى حـفـرةٍ يـأوي إلـيـهـا بـسـعـيـه
فـذلـك بـيـتُ الحـقِ لا الـصـوفُ والـشَّـعَـرْ
وهـالـوا عـلـيـه الـتُّـرْبَ رطـبـا ويـابـسـا
ألا كـلُّ شـيء مـا سـوى ذاك يُـجـتـبـر (*31)

ومرة أخرى نجد في هذه القصيدة اقتران الموت بالمرأة في سياق واحد، ولاسيما تلك التي «شقّق الخمش وجهها» أو تلك التي «وأمر لها يبدو وأمر لها يسر».

وقد تخيل هؤلاء الشعراء الوحوش الضارية وسباع الطير وهي تأكل أجسادهمّ بعد الموت، أو أجساد من يرثونهمّ، وكانت الضبع والنسور تؤرقهمّ فكأنما همّ يرونها رأي العين. يقول متمم بن نويرة وقد تخيل موته:

يـا لَـهْـفَ مِـنْ عَـرفـاءَ ذاتِ قـلـيـلـةٍ
جـاءَتْ إلـيّ عـلـى ثـلاث تَـخْـمَـعُ
ظـّلـت تُـراصِـدُنـي وتـنـظـرُ حـوَلـهـا
ويُـريـبُـهـا رَمَـقٌ وأنـي مُـطْـمِـعُ
وتـظـلُّ تـنـشِـطُـنـي وتُـلـحِـمُ أجـريـاً
وسـطَ الـعـريـنِ ولـيـس حـيٌّ يَـدْفَـعُ
لـو كـانَ سـيـفـي بـالـيـمـينِ ضـرْبـتُـهـا
عـنّـي ولـم أُوكَـلْ وجـنـبـي الأَضـيـعُ
ذاكَ الـضَّـيـاعُ، فـإن حـززت بمـديـة
كـفـي فـقـولـي: مُـحـسِـنٌ مـا يَـصْـنَـعُ (*32)

هذا رثاء حارّ للحياة، وتوجع قاس من الموت. انظر كيف عبّر عن الموت: «ذاك الضيّاع» فلا ضياع غيره، ولا رزء يعدله. إنه الفناء المطلق، فلن يبقى منه شيء حتى جسده ستأكله هذه الضبع!! وانظر إلى هذا التصوير النفسي الجميل، فهذه الضبع تراصده تنتظر موته بصبر نافد، وتتلفت حولها قلقة خائفة، لا تجرؤ على الاقتراب منه لأنها تحسّ أن فيه بقية رمق، ولا تنصرف عنه لأنه على وشك الموت، فهي بين الرهبة والطمع والقلق تتنازعها. وانظر إلى تصويره البديع لنفسه وما فيه من المرارة والضعف والحسرة على ما كان من أمره، وما فيه من قوة «التخيّل» أيضاً. ولقد جزعت لو أن شيئاً ينفع!! ويتخيّل «ساعدة بن جؤية» هذه الضبع، ويصورها تصويراً ناطقاً

بالحسرة والجزع والاستغاثة»[51].

ويصور «أبو خراش» الطير وهي مقيمة بالضحى على جسد رجل يرثيه تأكله، فيتوجع ويتحسّر:

لعمرُ أبي الطيرُ المُرِيَّة بالضحى
على خالدٍ لقد وقعنَ على لحمِ
كُليةِ وربّي لا تجيئين مثلَهُ
غداةَ أصابتْهُ المنيّةُ بالرّدم
فلا وأبي لا تأكُلُ الطيرُ مثلَهُ
طويلَ النّجاد غيرَ هارٍ ولا هَشْمِ[*33]

وانظر إلى هذه الأيمان المتلاحقة وما فيها من الشعور بضراوة الموت والعجز أمامه، والحزن الذي يدمي القلب كالشوك على مصير «القوة» الفاجع!! وترصد «جنوب أخت عمر ذي الكلب» مفارقة قاسية، فتصوّر هذه «القوة الباسلة» والنسور تلهو بها كالعذارى في جلابيبها، فتجمع بين قسوة الموت ولهو الحياة، فكأن الموت جزء من الحياة نفسها، وسبب من أسبابها:

تمشي النورُ إليهِ وَهْيَ لاهيةٌ
مشيَ العذارى عليهنَّ الجلابيبُ[1]

ألم أقل مراراً: إن الطير ولاسيما سباعها رمز للشؤم والموت في الشعر؟ وإن هؤلاء الشعراء يرثون الحياة نفسها؟ إن فكرة «الجسد» في هذا الشعر كله فكرة جليلة، ولهذا رأينا الشعراء يجزعون لتلاشي «الجسد» كل هذا الجزع، ويتوجعون من كل ما ينال منه كالشيخوخة وضعف البصر والشيب وسوى ذلك. ولهذا السبب نفسه نراهمّ يحتفلون به احتفالاً عظيماً في الغزل وشعر الفروسية ووصف الناقة وغير ذلك من موضوعات هذا الشعر وأبوابه. وليس ذلك غريباً في مجتمع قائظٍ من البحث عن الروح، فهو لا يراها ولا يعرف كنهها ولا يستطيع أن يتصور مآلاً لها. ولا أعني بذلك أنها لم تشغله، فقد شغلته، ولكنه أيس من معرفة سرها الغامض القصي، فانشغل بما يراه ويعرف حقيقته ويدرك مآله، ونحن نرى في هذا الشعر إشارات يسيرة إلى الروح كما نرى في القرآن الكريم إشارة واضحة إلى موقف العرب منها:

﴿ويسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي أوتيتم من العلم إلا قليلا

﴾[31]. وقد تساءل «امرؤ القيس» عن الروح ومصيرها، وحار في أمرها، وخليق بهذا الشاعر العظيم الذي جارت عليه الدراسات والأخبار أن يؤرقه مثل هذا السؤال الكوني فتتضيّفه الهمّوم، وتسلبه راحة النوم، وتعوّضه منها شوك السهاد:

بـــيَّـــتـــنـــي بـــهـــمّـــومٍ شُـــرَّعٍ
خَـــلَـــتْ نـــومـــي وأحـــدْثَـــنـــي الـــسُّـــهُـــدْ
لـــيـــت شـــعـــري ولـــلـــيـــتٍ نـــبـــوةٌ
أيـــن صـــارَ الـــروحُ إذْ بـــانَ الجـــســـد؟
بـــيـــنـــمـــا المـــرءُ شـــهـــابٌ ثـــاقـــبٌ
ضَـــرَبَ الـــدهـــرُ ســـنـــاهُ فـــخـــمـــد[14](*34)

إن تساؤلاً مؤرقاً كهذا لا يمكن أن يصدر إلا عن شاعر متأمل أرهقه التفكير في مأساة المصير الإنساني. ونجد إشارة أخرى إلى الروح في شعر شاعر متأمل آخر هو «أبو ذؤيب» الذي هدّه الحزن وقوضه كما تشهد بذلك مراثيه. فراح يتأمل أسرار هذا الكون العظيم. يقول:

ومـــا أنـــفُـــسُ الـــفـــتـــيـــان إلاّ قـــرائـــنٌ
تَـــبـــينُ ويـــبـــقـــى هـــامُـــهـــا وقـــبـــورُهـــا(*35)

وترى هؤلاء الشعراء يردون على الموت المتخيل أو المحقق بالكر إلى الماضي واستحضاره، فكأنهمّ يشهدون الموت على هشاشة الوجود الإنساني وعرضيته مهمّا جل هذا الوجود وعظم. إنهمّ يتنسمون عبق العمر الغابر الجميل وهو يتلاشى أمامهمّ كما تتلاشى الظلال ساعة الغروب، لا يملكون إلا الحسرة والتوجع وانكسار الروح قبل غروبها. وتتعالى نغمة الحزن والفقد والتفجع فكأنهمّ يرثون الحياة الإنسانية - لا حيواتهمّ الفردية - ويؤبّنونها ويتفجعون عليها. ومن أولى بهذا الرثاء وأحق من امرىء القيس؟:

إلـــى عِـــرقِ الـــثـــرى وَشَـــجَـــتْ عـــروقـــي
وهـــذا المـــوتُ يـــســـلـــبُـــنـــي شـــبـــابـــي
ونـــفـــســـي ســـوفَ يـــســـلـــبُـــهـــا وجِـــرمـــي
فـــيـــلـــحـــقـــنـــي وشـــيـــكـــاً بـــالـــتـــراب
أَلـــم أُنِـــض المـــطـــيَّ بـــكـــل خَـــرقٍ
أمـــقِّ الـــطـــولِ لمّـــاعِ الـــســـراب

وأركبُ في اللُّهامِ المجرِ حتى
أنال مآكِلَ القُحَمِ الرِّغاب
وقد طوّفتُ في الآفاقِ حتى
رَضِيتُ من الغنيمةِ بالإياب[*36]

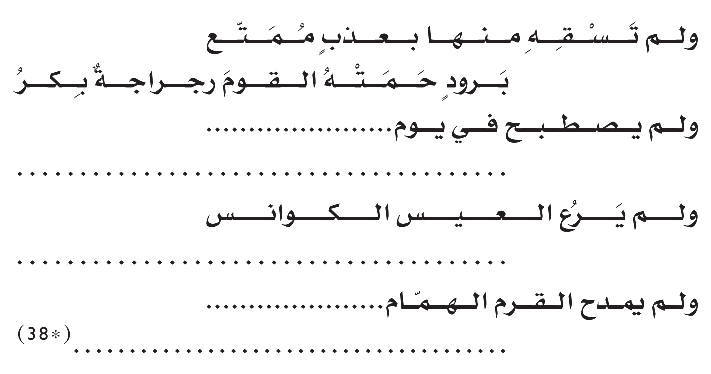
وينهمرّ هذا الماضي في قلب «عبد يغوث الحارثي» انهمّاراً كشؤبوب المطر، فيكثفه في جمل قصيرة متلاحقة يبتلعها جوف «كان» ونظائرها فلا يبقى منها أثرا!!

وقد كنتُ نحّار الجَزورِ ومعملَ الـ
مطيِّ وأمضي حيثُ لا حيّ ماضيا
وأنحرُ للشَّربِ الكرامِ مطيّتي
وأصدَعُ بين القينتينِ ردائيا
وكنتُ إذا ما الخيلُ شمَّصَها القنا
لبيقاً بتصريفِ القناةِ بنانيا
كأني لم أركبْ جواداً ولم أقل
لخيليَ كُرّي نفّسي عن رجاليا
ولم أسبإِ الزِقّ الرويّ ولم أقل
لأيسارِ صدقٍ: أعظموا ضوءَ ناريا[*37]

إنها صروح من أوهام المجد تتقوض وتنهار متلاحقة بسرعة تلاحق هذه الجمل نفسها، فإذا كل شيء وهمٌ وباطل وعبث وقبض ريح!! أليس هذا الشعر تأبيناً صريحاً للوجود الإنساني، وتفجعاً قاسياً عليه، وجزعاً من المصير ما بعده جزع؟

وماذا يجدي النعي، والمرور على القبور، والتسليم عليها، والدعاء لها بالسقيا، وتذكر الماضي؟ إنَّ «لم» تستأصل هذا الماضي من جذوره فإذا هو أجذع نخل خاوية أو ورق جف فألوت به الصبا والدبور على حد تصوير «عدي بن زيد». يقول «المتلمس»:

فمرّا على قبري، فقوما فسلمّا
وقولا: سقاكَ الغيثُ والقطرُ يا قبرُ
كأنَّ الذي غيّبتَ لم يَلْهُ ساعةً
من الدهرِ والدنيا لها ورقٌ نَضْرُ



ولـم تَـسْـقِـهِ مـنـهـا بـعـذبٍ مُـمَـتِّـع
بَـرودٍ حَـمَـتْـهُ الـقـومَ رجـراجـةٌ بِـكـرُ
ولـم يـصـطـبـح فـي يـوم......................
....
ولـم يَـرُعِ الـعـيـس الـكـوانـس
....
ولـم يمـدح الـقـرم الـهـمّـام......................
....(38*)

أبكاء هذا أم غناء ناشج حزين. إنه صحوة الروح ونارها قبل أن تطفئها رياح الموت العاتية.

لقد أفسد الموت الحياة، فعز المصاب، وظفر الحزن بالسرور، فماذا يفعل ذو المصاب الجلل؟

يرتقي الشاعر القديم بتجربة الموت الفردية إلى أفق إنساني رحب، فيربطها بتجربة الموت الإنساني عامة حيث الفقد أشمل وأعمق، فهو راسخ في أصل الوجود الإنساني، والمصيبة أعم فهي ملازمة للبشر الفانين، والحزن ماء الناس الذي يشربونه ليل نهار. إنه يتأسى بالماضين، ويشاطرهمّ الحزن والبكاء أمام جنازة الحياة التي لم ترفع بتعبير «الحادرة» - يبكون حول جنازة لم ترفع -.

يقول «متمّم بن نويرة»:

ولـقـد عـلـمـتُ، ولا مـحـالـة، أنـنـي
لـلـحـادثـاتِ، فـهـل تَـرَيـنـي أجـزعُ
أفـنـينَ عـاداً ثـم آلَ مُـحـرِّقٍ
فـتـركْـنَـهـمّ بَـلْـداً ومـا قـد جـمّـعـوا
ولـهـنّ كـان الحـارثـانِ كـلاهـمّـا
ولـهـنّ كـان أخـو المـصـانـعِ تُـبَّـعُ
فـعـددتُ آبـائـي إلـى عِـرق الـثـرى
فـدعـوتُـهـمّ فـعـلـمـتُ أنْ لـم يـسـمـعـوا
ذهـبـوا فـلـم أدركْـهُـمُ وَدَعـتـهـمُ
غُـول أَتـوهـا والـطـريـقُ المَـهْـيَـع(39*)

إنه يعلم أن الموت آت لا محالة، فيروض نفسه قبل أن يروضها الدهر، ويتأسّى بالغابرين من بني الإنسان، ملوكاً كانوا أو غير ملوك، فيراهمّ جميعا قد بادوا، فهمّ يتدفقون أفواجاً منذ عهد آدم - عرق الثرى - في طريق الموت اللاحب الواضح. وقد كنا سابقاً نحدس أن الشاعر يرثي الوجود الإنساني عامة لا حالته الفردية ودها، فها نحن أولاء نرى ونسمع ما كنا نحدس ونقدر. أليس هذا رثاء للإنسان مذ كان؟ أو ليس هذا الدوران حول فكرة «الفناء»، وهذا التكرار لها، وهذا الفناء الفردي حيناً والشامل حيناً آخر، تعبيراً حياً عن وطأة الإحساس بهذه الفكرة، ومحاولة مراوغة لترويض النفس عليها، وتدريباً على تذوق طعم الموت قبل وقوعه؟

ويردد «الأسود بن يعفر» وغيره من الشعراء هذه النغمات الشجية نفسها، ويقابل بين الحياة في تبرّجها وزينتها ولهوها والموت في صرامته وجده، فإذ كل شيء إلى «بِلى ونفاد». وهذه هي مأساة المصير الإنساني التي ظلت تؤرق كبار الشعراء في هذا العصر، وفي غيره من العصور أيضاً. يقول:

ماذا أؤمّلُ بعد آلِ محرِّقٍ
تركوا منازلَهم وبعدَ إيادِ
أهلِ الخورنقِ والسديرِ وبارقٍ
والقصرِ ذي الشرفاتِ من سِندادِ
جرت الرياحُ على مكان ديارهمّ
فكأنّما كانوا على ميعادِ
ولقد غَنُوا فيها بأنعمِ عِيشةٍ
في ظلِّ مُلكٍ ثابتِ الأوتادِ
فإذا النعيمُ وكلُّ ما يُلهى به
يوماً يصيرُ إلى بِلى ونفادِ(*40)

لم تكن فكرة «الخلود» بعيدة عن عقل الشاعر القديم، فقد كانت تؤرقه وتشقيه، ولكنه أخطأ الطريق إليها إلا ما رأيناه من إشارات لدى بعض الشعراء كحاتم وعروة، فزاده هذا الخطأ شقاء، فلم يعد يرى لروحه مخرجاً من هذا الفناء الذي يحاصرها ويسد افاقها. ومضى الشعراء يلتمسون لتجربة الموت الفردي ولمأساة المصير الإنساني عزاء من منبع آخر، فارتقوا بهمّا وربطوهمّا «بتجربة الموت الكونية» حيث يعزف الكون كله نشيد الفقد،

ويردد تراتيل الفناء، وحيث ينعب غراب الموت وحده، تأملوا هذا الكون، وقلبوا النظر في جنباته، فلم يروا حقيقة أخلد من حقيقة «الموت»، فإليها تمضي المخلوقات كلها وإليها تصير. لقد اتسعت دائرة «الرؤية»، وقرن حبل الموت مخلوقاً بآخر، وصاح بهمّ صائح الرحيل، فساروا في طريقه اللاحبة إلى بحر الفناء الأبدي. وهكذا طفق هؤلاء الشعراء يقرنون تجربة الموت الإنساني بتجربة الموت لدى المخلوقات الأخرى كالثور الوحشي وحمار الوحش والقطاة والنسور وغيرها. وهمّ في ذلك يتأسون بهذا الموت الكوني، ويستمدون منه العزاء، ويرمزون بموت هذه المخلوقات لموت الإنسان، ويشبعون أحاسيسهمّ ونفوسهمّ بمعاني الفقد، ويتحررون من وطأتها الباهظة في آن معاً، وينفذون من وراء هذا الموت إلى التأمل والاعتبار، وبث رؤاهمّ وتصوير مواقفهمّ من هذا الكون الجليل. واقرأ في مراثي الهذليين تجد موت الإنسان مقروناً بموت المخلوقات الأخرى في معظم الأحيان، وهمّ يقصون قصص هذه الحيوانات وما كان من أمرها وبأسها ومنعتها في الحياة قبل أن يصرعها الموت على نحو ما يقصون ما كان من أمر المرثي ومجده في الحياة قبل أن يصيح به صائح الردى. وهمّ يبدؤون كثيراً من هذه القصص بالحديث عن الدهر الملتبس بالموت كما مرّ بنا، وما أكثر ما تتردد في هذا الشعر العبارات المتشابهة الدالة على حتمية الموت كقولهمّ: «والدهر لا يبقى على حدثاته»، «أرى الدهر لا يبقى على حدثانه». «تالله يبقى على الأيام...»، «فعيني لا يبقى على الدهر...»، والله لا يبقى على حدثانه»، «ولا يبقى على الحدثان»، «والله لا يبقى على حدثانه»، «ولله فنخاء الجناحين...» الخ... وقد نجد هذه القصص الرمزية في غير شعر الهذليين، ولكنها لا تستفيض هذه الاستفاضة التي نراها في شعر «بني هذيل». ولعل أشهر قصيدة في هذا الباب هي قصيدة «أبي ذؤيب» العينية التي قالها في رثاء أبنائه، فبدأها بالحديث عن المنايا والدهر وتصوير حاله بعد فجيعته بأولاده وكيف تخرّمتهمّ المنية، ثم صار إلى قصص ثلاث سردها وأطال في سردها هي قصص ثور وحشي، وحمار، وبطلين من بني الإنسان، وختمها كلها كما بدأها بحديث الموت، فكأننا أمام رثاء كوني شامل، فهو لا يرثي أبناءه وحدهمّ، ولا الوجود الإنساني وحده، بل يرثي المخلوقات جميعاً!! وقد كتب كل من الأستاذين الجليلين الدكتور «كمال أبو ديب» في كتابه «الرؤى المقنعة»،

والدكتور «مصطفى ناصف» في كتابه «صوت الشاعر القديم» دراسة قيمة لهذه القصيدة، فلم يتركا لي شيئاً كثيراً يستحق أن أشقى به.

لقد أرهق الموت عقل الشاعر القديم، وكدّر صفو حياته، فبدت له هذه الحياة بهشاشتها وضعفها موتاً مرجأً أو معلقاً، وغالته مأساة المصير، وأخطأت روحه الطريق إلى الخلود، وغاب عنه أن الخلود المتاح للبشر الفانين ليس خلود الجسد، لكنه خلود آخر، وأنّى له أن يدرك ذلك؟ وجار به التأمل والتفكير وهو يرقب حياة المخلوقات الأخرى، فانطوى على شوك العجز ومرارة القنوط، وطفق يندب «الوجود الإنساني» ويؤبنه ويتفجع عليه.

مشكلة الحياة

وكانت مشكلة «مشكلة الحياة ونواميسها» من المشكلات الكبرى التي شغلت عقل الشاعر القديم وأهمّته، بل لعلها هي التي أثارت عقله للتفكير في مشكلة «الموت»، فما كان الموت ليعني شيئاً لولا هذه الحياة. وقد حاول الشعراء استبطان هذه القضية رغبة في الوقوف على أسرارها ومعرفة نواميسها. لكنهمّ لم يتأملوها تأملا ميتافيزيقياً إلا أحيانا قليلة على نحو ما فعل «امرؤ القيس» حين رأى مجافاتها للمنطق وبعدها عنه، فهي توزع الأقدار بين بنيها توزيعاً غامضاً غريباً فكأن الأسباب منفكّة عن النتائج فيما يراه من أمرها:

لا يَضُرُّ العجزُ ذا الجَدّ ولا
ينفعُ المحرومَ إيضاعٌ وكدْ
عاجزُ الحيلةِ مسترخي القُوى
جاءَهُ الدهرُ بمالٍ وولدْ
ولبيبٌ أيّدٌ ذو حيلةٍ
مُحكَمُ المِرَّةِ مَأمونُ العُقدْ
حَصَّهُ الدهرُ وغطّى حَزْمَهُ
وانتضاهُ من عَبيدٍ وسَبَدْ(16)(41*)

إنه يرى أموراً لا يستطيع فهمّها أو تعليلها، فرب عاجز ضعيف أقبلت عليه الحياة فأمدته بأسباب العيش وزينته، ورب عاقل قوي يقدر الأمور حق قدرها، ويحتاط لها أدربت عنه الحياة إدباراً قاسياً فذهبت بماله

ونشبه!! ولا ينجو الشاعر من هذه البلبلة والحيرة بيسر، ولكنه يربط ما يراه - وقد حيل بينه وبين المعرفة - بالدهر حيناً وبالحظ حيناً آخر، فلا يضير صاحب الحظ أن يكون عاجزاً، ولا ينفع سيىء الحظ أن يكون مجدّاً لا يكف عن العمل والتدبير. أليس هذا واحداً من الأسرار الأبدية التي أرّقت وما تزال تؤرق الإنسان فيكل أرض وجبل؟ وقد ردّد عدد من الشعراء هذه لمعاني، ولم يجاوزوا ما قاله امرؤ القيس. يقول علقمة الفحل:

ومُطْعَم الغُنم يوم الغُنْمِ مُطعَمُهُ
أنّى تَوجَّه والمحرومُ مَحرومُ

ويدعو «عبيد بن الأبرص» المرء إلى العيش كما يشاء لأن الغايات والأقدار مجهولة:

أفلحْ بما شئتَ فقد يُبلَغُ بالضـ
ـعفِ وقد يُخدَعُ الأريبُ(42*)

وقد تكون الشكوى من الدهر في بعض المواقف موصولة بهذه المعاني. ولكن الشعراء عامة لم يتأملوا هذا الجانب من الحياة تأملاً طويلاً، بل انصرفوا إلى تأمل الحياة نفسها بدلاً من تأمل أسبابها مكتفين بربط هذه الأسباب بالحظ والدهر. لقد كانت «الحياة» موضوعاً خصباً للتأمل والتفكير. وأول ما يلفت النظر هو ارتقاء الشاعر القديم بهذا الموضوع إلى مستوى كوني شمولي، فهو لم يقتصر على التفكير في الحياة الإنسانية وحدها - وإن انطلق منها -، بل ضم إليها حياة المخلوقات الأخرى، وبذا اتسعت دائرة «الرؤية»، وارتقى التفكير ليكون تفكيراً شمولياً يقيم بين الظواهر المختلفة صلات رحم ووشائج قربى، ولكنه لا «يفلسف» هذه الظواهر ويرتقي بها إلى مرتبة «التجريد»، بل يظل دانياً يرف بجناحيه فوقها، ويحاول أن يقيم بينها العلاقات والأسباب. بعبارة أخرى أدق وأوضح: إننا أمام إدراك شعري «فني» للحياة الكونية تظهر فيه صورتها الحية المموّهة بالصدق الواقعي. ولسنا أمام فكرة فلسفية تجريدية عن هذه الحياة.

وإذا كنا نحاذر أن نقع في شرك «التجريد» وردّ الشعر إلى مقولات فلسفية جرداء فإننا نحاذر المحاذرة نفسها أن نقع في شرك «التبسيط» وردّ الشعر إلى نقل تسجيلي «فوتوغرافي» للواقع. بعبارة أخرى: نحن أمام

شعراء لا يصورون الواقع - أو ما يبدو واقعاً - من أجل تصويره، بل كي ينفذوا من وراء هذا التصوير للتعبير عن رؤيتهمّ لهذا الواقع وموقفهمّ منه. وسوف يخدعنا هؤلاء الشعراء إذا صدقنا مزاعمهمّ، ومضينا نقصُّ أثرهمّ دون أن نتمهّل وننتبه ونكثر من الالتفات حولنا. إن كثيراً مما يتكرر في هذا الشعر ويبدو مستقراً أو كالمستقر - من صيغ لغوية ومعان وصور وموضوعات - يحتاج إلى يقظة عالية - أكاد أقول: إلى روح شاعرة - للنفاذ إلى صميمه، ومحاولة استنطاقه وفهمّه.

وقد بدا لي أن العلاقات بين المخلوقات في هذا الشعر - في كثير جداً من الأحيان - ليست علاقات مودّة وتعاطف، ولا علاقات تناغم وانسجام، ولا علاقات حوار، بل هي علاقات صراع مستمر لا يكاد يهدأ. فالبشر فيصراع دائم، والمخلوقات الأخرى في صراع مستمر، والبشر وهذه المخلوقات في صراع أبدي، وهؤلاء جميعاً والطبيعة في صراع لا ينتهي ولا يتوقف. والقوة هي سبيل هذا الصراع وأداته والفيصل فيه. وقد يكون تزيّداً لا ضرورة له أن أسوق الشواهد على حروب القبائل، فقد كانت حياتها قبل فجر الإسلام ملطخة بالدماء. ولم تكن هذه الحروب بين القبائل المتباعدة في أرحامها فحسب، بل كانت بين القبائل المتراحمة التي تجمعها آصرة رحم واشجة على نحو ما نعرف من أمر حرب «البسوس» التي شبّ ضرامها عالياً بين ابني وائل «بكر وتغلب» أو من حرب «داحس والغبراء» التي تأججت نارها بين «عبس وذبيان». واقرأ «أيام العرب» في «الأغاني» وفي غيره من مصادر الأدب والتاريخ تجد سيلاً من أخبار هذه الحروب الجاهلية وكان الشعر ينفّر من هذه الحروب حيناً، ويحضّ عليها معظم الأحيان، ويصوّرها في كل حين. وأنا أعرف كما يعرف غيري أن كتابا قائما برأسه يضيق عن كل هذا الشعر الذي تراشقت به القبائل كما تراشقت بالسهام، ولكنه - على كثرته الكاثرة - معروف ذائع في الكتب الدائرة بين الناس. ولا غرابة - والحال هذه - في أن يكون باب «الحماسة» هو أعرق أبواب شعرنا القديم وأظهرها. وليس من همّي الحديث عن هذا الباب بل النص عليه. وحسبي أن أقف على واحدة من القصائد «المنصفات» - وهي القصائد التي أنصف فيها الشعراء أعداءهمّ - للمفضل النُكْري قالها في حرب بين قومه وقبيلة أخرى تربطهمّ بها صلة القربى:

مـشـيـنـا شـطـرَهُـمْ وَمَـشَـوا إلـيـنـا
وقـلـنـا: الـيـومَ مـا تُـقـضـى الحـقـوقُ
بـكـلّ قـرارةٍ وبـكـل رَيْـعٍ
بـنـانُ فـتـى وجـمـجـمـةٌ فَـلـيـقُ
فـأشـبـعـنـا الـسـبـاعَ وأشـبـعـوهـا
فـراحـتْ كـلُّـهـا تـئـقٌ يـفـوقُ
تـركـنـا الـعُـرْجَ عـاكـفـةً عـلـيـهـم
ولـلـغـربـانِ مـن شِـبَـعٍ نَـغـيـقُ
فـأبـكـيـنـا نـسـاءَهـمُ وأبـكَـوا
نـسـاءً مـا يـسـوغُ لـهـنَّ رِيـقُ
يُـجـاوِبـنَ الـنّـيـاحَ بـكـل فـجـرٍ
فـقـد صَـحِـلـتْ مـن الـنـوحِ الحـلـوقُ
فـلـمـا اسـتـوثـقـوا بـالـصـبـرِ مـنّـاً
تُـذكّـرتِ الـعـشـائـرُ والحـزيـقُ (*43)

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من تصوير حدة الصراع بين هاتين القبيلتين المتراحمتين، فقد قتل من الفريقين خلق كثير، فشبعت السباح والضياع والغربان من جثث هؤلاء القتلى، وناحت النساء على قتلاها حتى بحّت حلوقها من النشيج. ثم تذكر الطوفان حقوق القربى، فصار كلاهمّا إلى ما تقتضيه هذه الحقوق من إطلاق الأسرى والجنوح إلى السلم. وليس في هذا الذي أقوله جديد. فهو - كما قلت - شائع ذائع. ولكن الذي يلفت النظر هو صدر القصيدة الذي أخلصه الشاعر لحديث «الحب»:

ألـم تـرَ أن جـيـرتَـنـا اسـتـقـلّـوا
فـنـيّـتـنـا ونـيـتـهـم فـريـقُ
فـدمـعـي لـؤلـؤٌ سـلـسٌ عُـرَاهُ
يـخِـرُّ عـلـى المـهـاوي مـا يـلـيـقُ
عَـدَتْ مـا رُمْـتَ إذ شـحـطَـتْ سُـلـيـمـى
وأنـتَ لـذكـرِهـا طَـرِبٌ مـشـوقُ
فـودِّعْـهـا وإن كـانـت أنـاةً
مـبـتَّـلـةً لـهـا خَـلْـقٌ أنـيـقُ (*44)

ليس في هذا الغناء الناشج الحزين أمر واحد لا يهزّ القلب، فقد ارتحل جيرانهمّ عنهم، وتقطعت الأسباب بينهم وبين هؤلاء الجيران، فغدا لكل فريق نية أو وجهة سفر تخالف وجهة سفر الآخر وتفارقها، فأجزعه الفراق وأبكاه بكاءً غزيراً فكأن دموعه حبات لولؤ خانها السلك فانفرطت وتهاوت ليس لها ما يحبسها عن السقوط. وقد جاوزت حبيبته الظاعنة «سليمى» كل ما كان يطلبه ويبتغيه، فهو مشوق محزون لفراقها، ولكنه لا يملك إلا أن يودّعها على ضيق وشوق وحزن، ويذكر أناتها وحلمها وجمالها.

لقد قلت غير مرة: إن مواقف الوداع مواقف عاطفية تصلح لحمل دلالات رمزية وهّاجة. وليست تخطىء العين ما في حديث هذا الشاعر من الرمز الذي يخطف وميضه الصبر. فليست «سليمى» وأهلها سوى رمز للقبيلة المعادية التي تصلها بقبيلة الشاعر صلة القربى. وقد كانت القبيلتان قبل الحرب تعيشان في أمن وطمأنينة تُظِلُّهمّا علاقات الجوار والود، ثم وقعت الحرب فتفرق الشمل واختلفت وجهات النظر، وصارت كل منهمّا إلى ما تراه دون غيره، وحزن الشاعر وبكى من هذه الحرب التي عبثت بالصفاء والود والجمال، وقد جاوزت هذه الحرب كل ما كان يتوقعه الشاعر فأورثته الهمّ والدمع، وراح يذكر ما كان من خصال هؤلاء الأعداء وأناتهم وحلمهم وجمال جوارهم، فلا تزيده الذكرى إلا شوقاً وطرباً. سليمى وقومها رمز للقبيلة الأخرى، ورحيلهمّ رمز للحرب، وبعدهمّ (شحطت سليمى) رمز لبغي هذه الحرب وتجاوزها كل توقع، وبكاؤه على رحيل «سليمى» بكاء على ما صارت إليه القبيلتان، وشوقه وطربه إلى الحبيب المفارق رمز لأيام الود والصفاء والحب الغابرة، وجمال هذه الحبيبة وتمام خلقها واكتماله رمز لبطولة هؤلاء الأعداء الأقارب، واعترافه وإقراره بهذا الجمال رمز لاعترافه وإقراره ببطولة هؤلاء الأعداء. فهل نستغرب بعد هذا كله أن تظهر روح الإنصاف في هذه القصيدة، فيقال لها: «المنصفة»؟

أرأيت كيف يكون الشعر رمزاً، وكيف تجري في عروقه روح الفن الساحرة؟ وهل نصدق الشاعر فيما كان يزعمه أو يوهمّ به من أمر الحب والغزل؟ إنه يمكر بنا، ويخادعنا هذه المخادعة الفنية الآسرة.

فإذا نظرنا في موضوعات هذا الشعر وأبوابه الأخرى ألفينا هذا الصراع عينه، ورأينا «القوة» تفجّ غمار هذا الشعر، وتعلن نفسها ربيئته وكاتمة

أسراره، لا فرق في ذلك يذكر بين كثير من أغراض هذا الشعر كما يسميها الباحثون. يرثي عبد يغوث نفسه قبل الموت، فإذا هو يستعرض قوته وبسالته وبطشه بالأعداء:

وكنت إذا ما الخيل شمّصَها القنا
لبيقاً بتصريفِ القناةِ بنانيا
وعاديةٍ سومَ الجرادِ وزعتُها
بكفي وقد أنحَوا إليّ العواليا[*45]

ويرثي «دريد بن الصمة» أخاه، فتبرز صورة الحرب:

وإن يكُ عبدُاللهِ خلّى مَكَانَهُ
فما كان وقّافاً ولا طائشَ اليدِ
رئيسُ حروبٍ لايزالُ رُبيئةً
مشيحاً على محقوقفِ الصُّلب مُلبدِ[18][*46]

وترثي الخنساء أخاها «صخراً» فإذا هو:

حمّال ألويةٍ، هبّاط أوديةٍ
شهّاد أنديةٍ، للجيش جرّار

وما من حديث عن «الشيب والشباب» إلا وهو معطوف إلى الحديث عن القوة والتفتي إلا نادراً. وما من مديح مستملح إلا وحديث القوة فيه يضارع أحاديث القيم الأخرى وينافسها، وقل مثل ذلك في الاعتذار. وينبغي أن نتذكر أن هذه «القوة» تعبث بالقيم الأخرى وتخلخلها، وتنزع الطمأنينة من نفس الشاعر في كثير من الأحيان. انظر إلى قول «النابغة» في «النعمان بن المنذر»:

فأنت ربيعٌ يَنْعَشُ الناس سيبُهُ
وسيفٌ أُعيرتْهُ المنيةُ قاطع[*47]

هل نستطيع أن نفهمّ هذا البيت على وجهه دون أن نتصور هذا السيف مسلطا على رؤوس هؤلاء الناس الذين ينعشهمّ بعطائه؟ أليس الموت والياة بيد الممدوح يوزّعهمّا حسب مشيئته على الناس؟ وقل مثل ذلك في صورة نهر «الفرات» المشهورة في مدحه له:

وما الفراتُ إذا هبَّ الرياحُ له
ترمي غواربُهُ العبرينِ بالزّبدِ

يمـــــدُّهُ كـــــلُّ وادٍ مــــتـــــرعٍ لجـــــبٍ
فـيــه ركـامٌ مــن الـيــنـبـوتِ والخَـصَـدِ
يــظــلُّ مـــن خـــوفِــهِ الملاّحُ مــعــتــصــمـاً
بـالخـيــزرانــةِ بــعــد الأيــنِ والــنّـجَـدِ
يــومــاً بــأجــودَ مـــنــه ســيــبَ نــافــلــةٍ
ولا يــحـــولُ عــطــاءُ الــيـــومِ دونَ غــدِ[*48]

ولا يخفى ما في هذه الصورة من بشائر الحياة ونذر الموت، فالفرات هو باعث الخصب والحياة، وهو أيضاً هذا النهر الغاضب الذي يجتث الحياة ويدمرها، هو الذي ييسر الحياة على الملاحين وهو الذي يعصف بهمّ ويلقي الرعب في قلوبهمّ حتى يوشك أن يطويهمّ. إنه صورة حية أو رمزية لهذا الممدوح الذي يتعانق في كفه النقيضان «الموت والحياة» أو «القوة والكرم»[91]. ولست أحب أن أمضي في الاستظهار على هذه الحقيقة، فحياة الناس في هذا الشعر تظللها الحراب والسيوف، وتحميها القوة أو تبطش بها، وقانون الحياة الخالد هو «الصراع».

وليس الصراع وقفاً على الحياة الإنسانية وحدها، بل هو ظاهر بارز في حياة المخلوقات الأخرى. وإذا دل هذا على أمر فإنما يدل على تصور هؤلاء الشعراء للكون ونواميسه، فهمّ يتصورون هذا الكون ميدان معركة كبرى يختلف أبطالها، فهمّ بشر أحياناً وأحياناً مخلوقات أخرى، ويغيب هؤلاء الأبطال فيخلفهمّ فرسان آخرون يعيدون سيرة أسلافهمّ وهكذا. ميدان المعركة واحد، وأبطالها مختلفون متعاقبون، ولكن جوهرها ثابت لا يتغير، وغايتها واحدة لا تتحول ولا تتبدل، فليس ثمة معركة بلا صراع، وليس من هدف لهذا الصراع سوى المحافظة على البقاء أو على الحياة وافرة خصبة. إن الصراع هو جوهر الحياة الكونية وناموسها الخالد. فليست تستقيم إلا به. هذا هو الدرس الذي نتعلمه من الشاعر القديم، فهل ما نزال في حاجة إليه؟ يتوعد «عميرة بن جعَل» رجلين، وينعت سلاحه الذي أعده للقائمهّا، ويبدأ قصيدته بالحديث عن أطلال الحي، فقد مضت عليها السنون فعفت آثارها، ولم تبق منها غير النؤي ومرابط الدواب الدارسات، وبقية من حطب ذعذعتها الريح والأمطار فهي مبعثرة في كل مكان، ثم يمضي فيحديثه قائلا:

قــفــارٌ مَــروراةٌ يَـحــارُ بــهــا الــقــطــا
يــظــلّ بــهــا الــسَّــبْــعــانِ يــعــتــركــانِ
يُــثــيــرانِ مــن نــســجِ الــتــرابِ عــلــيــهــمّــا
قــمــيــصــينِ أســمــاطــاً ويــرتــديــان (20)(*49)

لقد أقفرت هذه الديار فلا نبات فيها ولا ماء (مروراة)، وهي لبعدها بحار القطا فيها، ولذا فإنها لغيره أشد حيرة لأن العرب تضرب المثل به في الاهتداء. ولئن أقفزت هذه الديار من البشر لقد أمست ميداناً للوحوش الضاربة تتعارك وتتصارع فيها!! وقد تقول في هذا النص قولاً متفرقاً ههنا وههنا، ولكنني أرجو أا ليغيب عنك أمران همّا: هذا الصراع الذي يحكم حياة هذه السباع كما يحكم حياة البشر، وهذه البنية الشعرية الرامزة. إن صراع هذه السباع رمز للصراع بين الشاعر وخصميه وترشيح لهذا الصراع. ما في ذلك ريب. ولكن ما ظنك بهذا القطا - وهو يرمز الهداية - الذي يحار في هذه الديار؟ هل نخطئ إذا ظننا أن صورة القطا ههنا رمز - وقد يكون لا شعورياً - لإحساس الشاعر بالحيرة في هذه الحياة؟ ولعل هذه الحيرة وما رافقها من مشاعر الضياع هي التي جعلت الشاعر يعتد بسلاحه الذي أعده لمواجهة الخصمين أو المجهول القادم.

وزعم «النابغة الذبياني» أن فرسه قد ألحقته بأول الخيل - ولم يكن النابغة فارساً معدوداً في قومه، فكيف استقام له هذا الزعم؟-، ومضى ينعتها ويصور سرعتها، وانتهى به التصوير إلى تشبيهها في سرعتها بالقطاة، فاستطرد في الحديث عن هذه القطاة، وقص ما كان من أمرها وأمر الصقر على عادة أولئك الشعراء في الاستطراد في معرض الصورة. قال:

أْو مَــرٌّ كُــدريّــةٍ حــذّاءَ هــيّــجَــهــا
بــردُ الــشــرائــعِ مــن مَــرّانَ أو شَــرَبُ
أهــوى لــهــا أمــغــرُ الــســاقــين مــخــتــضــعٌ
خُــرطــومُــهُ مــن دمــاءِ الــطــيــرِ مــخــتــضِــبُ
حــتــى إذا قــبــضَــتْ أظــفــارُهُ زَغَــبــاً
مــن الــذُّنــابــى لــهــا أو كــادَ يــقــتــربُ
نَــجَــتْ بــضــربٍ كــرجــعِ الــعــين أبــطــؤهُ
تــعــلــو بــجــؤجــؤهــا طــوراً وتــنــقــلــبُ

حــذاءُ مــدبــرةً ســكّــاءُ مــقــبــلــة
لـلـمـاء فـي الـنـحـرِ مـنـهـا نَـوطـةٌ عَـجَـبُ
تــســقــي أُزيــغــبَ تُــرويــه مُــجــاجــتُــهــا
وذاك مــن ظِــمــئِــهــا فــي ظِــمــئِــهِ شُــرُب
مُــنــهــرت الــشِّــدقِ لــم تــنــبــتْ قــوادِمُــهُ
فـي حـاجـبِ الـعـيـن مـن تـسـبـيـدِهِ زَبَبُ (21)(*50)

إنها قطاة سريعة هاجها الطعام والماء البارد فجدّت في طيرانها إليهما، فأبصرها صقر مدرب على صيد الطير، فانقض عليها يفرسها، فقبضت أظفاره بعض ريش ذنبها، فأحست الخطر، فضمّت جناحيها وراحت تضرب بهمّا الفضاء خائفة مذعورة حتى نجت منه، ووصلت إلى عشها حيث ينتظرها فرخها الأزغب الذي لم تنبت قوادم جناحيه بعد فهو لا يستطيع النهوض أو الطيران، وقد ألوى به العطش أو كاد، فراح يفتح شدقه الواسع، وراحت تسقيه مما ادخرته في حوصلتها وقت ورودها الماء.

وأول ما ينبغي علينا أن نستبعده هو زعم الشاعر إذ أردنا أن نفهمّ هذا النص فهماً معقولاً، فلم يكن غرض الشاعر من حديث هذه القطاة تصوير سرعة الفرس، ولا أظن أن تصوير الفرخ وضعفه يغذّي فكرة (السرعة) المزعومة. وإذن فقد كان الشاعر يرمي إلى أمر آخر غير السرعة. كان يريد أن يصور «الصراع» من أجل البقاء، فهذا الصقر يريد قنص هذه القطاة لأن بقاءه مهون بما يصيد، وهذه القطاة تجدّ في الطيران لأن حياتها وحياة فرخها مرهونتان بنجاتها. ولا يخفى تعاطف الشاعر مع هذه القطاة وفرخها، فهو يصور هذه القطاة في ضعفها وخوفها وطيرانها، ويعجب من هذا الطيران ومن هذه الحويصلة التي تدخر فيها أسباب الحياة لفرخها «للماء في النحر منها نوطة عجب»، أو قل: هو يصور هذه الأمومة الحانية الرؤوم «تسقى أزيغب ترويه مجاجتها»، وهذه الطفولة الضعيفة المغلوبة على أمرها فيكاد ينقل إلينا عدوى الإحساس بالشفقة والتعاطف. ولقد قلت سابقا إن الناس يتعاطفون مع «الضعيف» لأنهمّ يحسون فيه معاني الضعف الإنساني، وينفرون من «القوي» ولو أثار إعجابهم لأنهم يحسون أنه يهددهم. ولعل هذا هو سر تعاطف «النابغة» مع هذه القطاة وفرخها. هل أقول: إن القطاة معادل شعري للإنسان في ضعفه وهموم حياته، وإن الصقر معادل شعري

للقوة وجبروتها؟ وليس ذلك بعيدا عن الصواب، بل لعله الصواب عينه، فنحن نرى هذا الصقر وغيره من سباع الطير كالعقاب ترمز للقوة التي تفتك بالمخلوقات الضعيفة في أكثر من قصيدة في هذا الشعر. ومن يقرأ مراثي الهذليين يجد صدق هذا الرأي وسداده [22]. ومهمّا يكن من خلافنا حول هذه الرموز فإننا لن نختلف في أن «النابغة» كان يصور «الصراع» من أجل البقاء في عالم الطير، وكان مشغولا بهذه القضية ومهتما بها أكثر من انشغاله أو اهتمامه بسرعة الفرس.

ويتحدث «عبيد بن الأبرص» في معلقته عن هذا الصراع حديثا صريحا حينا ورامزا حيناً آخر. يقول في حديثه من أطلال الديار:

وبُـدّلـتْ مـن أهـلـهـا وحـوشـاً
وغـيّـرتْ حـالَـهـا الخـطـوبُ

أرض تَـوارثُـهـا شـعـوبٌ
وكـلُّ مـن حـلَّـهـا مـحـروبُ

إمّـا قـتـيـلٌ وإمّـا هـالـكٌ
والـشـيـبُ شَـيْـنٌ لمـن يَـشـيـبُ[*15]

إن الموت هو الذي يرث الأرض، وكل من حلّها محروب، فهو إما قتيل وإما هالك. وإن الصراع - والقتل ذروته - هو قانون الحياة الكونية الذي تخضع له حياة المخلوقات جميعا. ولا يلبث «عبيد» أن يحدثنا عن فرسه المشرفة الحادة البصر كأنها «عقاب». ثم يستطرد في وصف هذه «العقاب» المدربة على الصيد. ويصور هذه العقاب وقد قضت ليلتها على رابية لا تأكل ولا تشرب كأنها عجوز يمنعها الثكل من الطعام والشراب، فلما أصبحت في غداة باردة والجليد يتساقط عن ريشها أبصرت ثعلبا بعيدا تفصله عنها أرض جرداء، فنفضت ريشها وأسرعت إليه، فشعر بها وهمّ بالفرار، فطارت مسرعة تنساب انسيابا، فملأه الذعر والخوف، فإذا هو يدب دبيبا، فأدركته فطرحته أرضا فهو مكروب تكدح الحجارة وجهه، ثم مضت تعركه وقد نشب مخلبها في جنبه، فهو يعوي ويصيح مما هو فيه:

كـأنـهـا لِـقـوةٌ طَـلـوبُ
تَـخِـرُّ فـي وكـرهـا الـقـلـوبُ

باتتْ على إرَمٍ عَذوباً ... كأنها شيخةٌ رَقُوبُ

فأصبحَتْ في غَداةِ قِرّةٍ ... يسقطُ عن ريشها الضريبُ

فأبصرَتْ ثعلباً سريعاً ... ودونه سبسبٌ جَديبُ

فنفضت ريشها وولّت ... فذاك من نهضةٍ قريبُ

فاشتالَ وارتاعَ من حسيسٍ ... وفِعلَهُ يفعلُ المذؤوبُ

فنهضت نحوهُ حثيثةً ... وحَرَدَتْ حردةً تسيبُ

فدبَّ من خوفها دبيباً ... والعينُ حِملاقُها مقلوبُ

فأدركتهُ فطرَّحتهُ ... والصيدُ من تحتها مكروبُ

فجدّلتهُ فطرّحتهُ ... فكدّحت وجهَهُ الجبوبُ

فعاودتهُ فرفّعتهُ ... فأرسلتهُ وَهْوَ مكروبُ

يضغو ومخلبُها في دقّهِ ... لابدَّ حيزومُهُ منقوبُ(52*)

لماذا جعل «عبيد» هذه العقاب تبيت تلك الليلة الباردة فوق تلك الرابية؟ أهي شعيرة تؤديها للحصول على صيد؟ هل يريد أن يقول: إن التماس الرزق مرهون بالشقاء والسعي؟ وما أكثر ما حدثنا الشاعر عن هذا الشقاء في سبيل العيش كما سنرى. ولماذا جعل الشاعر هذه العقاب كعجوز لا يبقى لها ولد؟ أغلب الظن أن إحساسه العميق بالفقد هو الذي هداه إلى هذه الصورة. ومما يقوي هذا الظن أن مشاعر الفقد تتغلغل في ثنايا القصيدة من أولها إلى آخرها، ويكفي أن ننظر إلى هذه القصيدة نظرة

عجلى لنرى صدق ذلك، فنغمة الفقد عالية طاغية فيها، فهي في حديث الأطلال، وفي حديث الهلاك والموت، وفي اختلاس النعم، والآمال الكاذبة، والإبل الموروثة، والسالب المسلوب، وغيبة الميت، وفي حكاية العقاب وصورة هذه العجوز. إنها تقترب من معلقة «امرىء القيس» في أحزانها ونواحها على الحياة الكونية بل لعلها أعلى نشيجا. ولست أغالي إذا قلت: إن «عبيد بن الأبرص» يرثى الحياة الكونية رثاء يقطر مرارة وإحساسا بالفجيعة، فهو لا يكاد يرى سوى الموت والقتل والخراب، ولا تخامره الرغبة في المقاومة فكأنما استمكن العجز منه، وردّه إلى القنوط البصير. ولنستمع إليه قليلا:

أقفرَ من أهلهِ ملحوبُ
فالقُطبيّاتُ فالذَّنوبُ
فراكسٌ فثعالباتٌ
فذاتُ فِرقَين فالقَليبُ
فعردة فقفا جِبرٍ
ليس بها منهمُ عَريبُ[*53]

أرأيت كيف ينشر وشاح الموت الأسود فوق هذه الديار التي تتلاحق صفوفا؟ وهل أشعرك هذا العطف المتلاحق بالفاء بجحافل الموت التي دمرت الحياة في هذه الديار، وقضت على من فيها من البشر فلم يبق أحد من ذكر أو أنثى؟ وماذا تقول في هذا الشعر إذا لم تقل إنه رثاء للوجود الإنساني؟ ولا يلبث هذا الشاعر أن يقرن مصير الوحوش بمصير البشر، فتعلو نغمة الفقد، ويتعمق الإحساس بالفجيعة.

وبُدّلت من أهلها وحوشاً
وغيّرتْ حالَها الخطوبُ
أرضٌ تَوارثُها شَعوبٌ
وكلُّ من حلّها محروبُ
إما قتيلٌ وإما هالكٌ
والشيبُ شَيْنٌ لمن يشيبُ[*54]

الموت وحده هو وارث هذه الأرض، وكل مخلوق فيها محروب، فهو إما قتيل وإما هالك!! لقد علت موجة الحزن والفقد فغدونا أمام رثاء وندب للحياة الكونية قاطبة. ويمضي الشاعر يردد هذه النغمات الحزينة القاسية

في تضاعيف هذه القصيدة حتى آخر كلمة فيها. وإذن ليست هذه العجوز المفجوعة المرزّأة بأولادها هينة الشأن أو قليلة الخطر، فهي تعبير عن روح القصيدة وفضائها النفسي، بل إنها بؤرة القصيدة كما كانت «قفا نبك...» بؤرة معلقة امرىء القيس. وإذا كانت هذه العقاب قد صارت عجوزا شمطاء مرزّأة فإن هذه العجوز قد اكتسبت بعض ملامح هذه العقاب أو صفاتها، ولعل أبرز هذه الصفات حدّة البصر والقدرة على التأمل البعيد، وكيف لا تكون كذلك وقد بلت صروف الدهر وعواديه، وعجمت عيدانه، وغدت عصية على أن تغرها مظاهر الأحداث والأشياء. لنقل إنها رؤية القلب والعقل الثاقبة التي توازي حدة البصر ورؤيته الثاقبة لدى العقاب. وقد ضربت العرب المثل بالعقاب في صحة البصر، فقالت: «أبصر من عقاب»، ولهذا السبب شبه الشاعر فرسه بها لا لسرعتها كما يدل على ذلك الشعر نفسه. ولئن كانت هذه العقاب فاجعة اليوم إنها ستكون كهذه العجوز مفجوعة غداً أو غداة غد، وسيحل بها ما حل بأهل الديار ووحوشها من قبل. طوفان من مشاعر الفقدٍ يحاصرك أينما اتجهت.

ولايلبث هذا الشاعر أن يضيف لوحة مأساوية جديدة إلى لوحاته السابقة حين يصور هذا الصراع الناشب بين العقاب والثعلب. وهو صراع تحكمه القوة. ويستدعيه قانون الحياة الكونية، وتقتضيه الرغبة في «البقاء». ما كان أعظم المتنبي حين قال:

بذا قضتِ الأيامُ ما بين أهلها
مصائبُ قومٍ عند قومٍ فوائدُ

لقد أدرك «عبيد» كما أدرك غيره أن الصراع هو جوهر الحياة وقانونها الخالد، وأن وجود الإنسان وسائر المخلوقات وجود عرضي هش، وأن الفناء قدر لا مفر منه.

ويحفل شعرنا القديم بتصوير ضربين آخرين من الصراع همّا: الصراع بين الإنسان والمخلوقات الأخرى، والصراع بين المخلوقات جميعا وبين الطبيعة. ويتواشج هذان الضربان تواشجا متفاوتا باختلاف الشعراء وتفاوت القصائد. ويظهر ذلك جليا في لوحة الصيد في القصيدة، أو فيما يعرف بقصص الحيوان الوحشي كالثور والبقرة والحمار، وفي قصة مشتار العسل «العتال»، وفي قصتين أخريين سنخصهمّا بالحديث في موضع آخر.

يردد الشاعر القديم الحديث عن قصص الحيوان الوحشي، وهي القصص التي أفاض في الحديث عنها أصحاب المذهب الأسطوري. وكنت قد عنيت بهذه القصص منذ عهد بعيد في كتاب يوشك أن يكون وقفا عليها وعلى علاقاتها بأجزاء القصيدة الجاهلية، وذهبت فيه مذهبا مغايرا لما ذهب إليه أصحاب المذهب الأسطوري [32]. ولست أريد أن أعيد القول فيها، فأنا اليوم أعمق إيمانا بما قلته منذ قرابة ربع قرن. بيد أنني سأنظر في جانب منها هو الجانب المتصل بموضوعنا الحالي.

ترد هذه القصص في سياقين لا ثالث لهمّا في هذا الشعر همّا سياق وصف الناقة، وسياق الرثاء وبكاء الشباب الغابر، وتختفي الناقة من هذا السياق. وتختلف هذه القصص إحداها عن الأخرى اختلافا كبيرا، ولكنها - على الرغم من هذا الاختلاف - تتشابه في أمور شتى، فهي جميعا في السياق الأول تبدأ أو تتفرع من الحديث عن صفة واحدة من صفات الناقة هي صفة «السرعة». ومهمّا تكرر ورود هذه القصص - وهو يتكرر كثيرا - فإنها تبدأ من هذه الصفة. وهي في السياق الثاني - سياق الرثاء وبكاء الشباب - تبدأ أو تتفرع دائما ودونما استثناء من الحديثعن الدهر والأيام. وقد سبق أن قلنا مراراً: إن الناقة معادل موضوعي للشاعر. وفي ضوء هذه الحقيقة لا يكون بين الحديث عن سرعة الناقة والحديث عن صروف الدهر وحدثانه فرق - أي فرق -، فهذه السرعة ليست سرعة الناقة ولا سرعة الشاعر، ولكنها تصوير وتجسيد لإحساس الشاعر بسرعة الأيام وتواليها واختلاف صروفها. وأنصع دليل على ما أقول هو النظر في أمر هذا الحيوان الوحشي الذي تولت إليه الناقة، فهو في هذه القصائد جميعا لا يستقر على حال واحدة، بل تتغير أحواله بتغير الأيام والليالي وتواليها. ودع عنك مزاعم الشعراء في هذا الباب، فهي مزاعم ماكرة مضللة، فيها من غموض الفن ما يدق حتى يوشك أن يخفى. ما أكثر ما قلت: إن الشاعر القديم مولع بفكرة الدهر، مؤرق بها، تشاغل عقله وضميره أبدا. وإذن إن بداية هذه القصص جميعا في السياقين معا هي بداية واحدة عند التحقيق، وهي تنشأ في رحم واحدة هي رحم الدهر وصروفه وكر أيامه ولياليه، ومن هذه الرحم تولد. وهي تعبر عن إدراك الشاعر لفكرة الدهر، وتجسد إحساسه بصروف هذا الدهر.

وفي هذه القصص جميعا في كلا السياقين صراع مستعر لا يهدأ ولا ينطفىء بين الإنسان والحيوان الوحشي، ولذا فإن هذه القصص ذات بنية درامية حافلة بضروب من الصراع شتى، بعضها خارجي يدور بين المخلوقات، وبعضها داخلي تمور به النفوس وتغلي. ولسنا نخطئ إذا زعمنا أن هذه القصص هي المنطقة الأرجوانية في القصيدة القديمة، فهي ملطخة بالدم في معظم الأحيان. ففي قصة الثور الوحشي نجد الصراع بين هذا الثور والصياد الذي يهيج كلابه، ويغريها بالثور فتملؤها شهوة الظفر والغنيمة، وتقع المعركة بينها وبين الثور، وإذا جاءت القصة في سياق الرثاء أو بكاء الشباب كان الصياد كلاّبا وراميا، واشترك في المعركة فزادها حدة وضراوة ومأساوية. وفي قصة حمار الوحش يتجلى الصراع بين الحمر الوحشية التي ترد شريعة الماء لتنقع غلتها، وتقتل مرارة الظمأ، وبين الصياد الرامي الكامن في قُترته أو برأته المموهة وقد أعد قوسه وراش سهامه انتظارا لهذه الحمر، وعلى شريعة الماء تتجمع الرغاب المتناقضة، فالحمر تحلم بالماء بعد الجهد لمشقة ومرارة العطش وها هو ماء أمامها، والصياد يحلم بالخمر وقد جمع فقره وشقاءه إلى فقر أسرته وشقائها، وهاهي ذي الحمر أمامه.ولكنها - كما نرى - أحلام ورغاب متناقضة مرهون تحقيق بعضها بالقضاء على بعضها الآخر، فكأنما يأبى الدهر إلا أن يرهن سعادة قوم بشقاء قوم آخرين، ويكون ما لا مناص منه، ويقع العدوان على هذه الحمر.

وفي قصة «البقرة الوحشية» يكون الصراع أشد وأعمق فجيعة من القصتين السابقتين، فهو حينا بين السباع وولد هذه البقرة الذي خلفته وحيدا، وأنفقت طرفا من يومها ترعى حتى إذا اجتمع اللبن في ضرعها أيقظ في نفسها مشاعر الأمومة، فسعت إليه ترضعه لو كان حيا فيرضع! لقد مزقته السباع، ولم تبق منه سوى قطع من الجلد، فراحت هذه البقرة تسوفها بأنفها كما تشم أم مفجوعة بقايا ابنها القتيل!

حتى إذا فيقةٌ في ضَرْعِها اجتمعت
جاءت لتُرْضِعْ شِقَّ النفسِ لو رضعا
عجلاً إلى المعهدِ الأدنى ففاجأها
أقطاعُ مسكٍ وسافَتْ من دمٍ دُفَعَا(*55)

لقد ألهاها طلب المرعى وضرورات العيش عن حوارها فكان ما كان

«فإذا المنية أقبلت لا تدفع». وهو - أي هذا الصراع - حينا آخر بين هذه البقرة والصيادين.

وقلما تخلو قصة من هذه القصص من هذا الصراع المرير، فإذا خلت - ونادرا ما تخلو - فالأسباب تتصل بموقف الشاعر النفسي على نحو ما بينت في كتاب «الرحلة في القصيدة الجاهلية».

وهذه القصص جميعا في السياق الأول - سباق الحديث عن الناقة - محملة بالشقاء في سبيل تأمين أسباب العيش. فنحن نرى حمار الوحش مع أتانه أو في طائفة من الأتن الضرائر - ضرائر لم يؤدّه مالها، كما يقول الأعشى - لا يكدره إلا ما قد يكون من معاسرة هذه الأتن أو بعضها له، ولكنها معاسرة تصير إلى الحسنى بعد حين، أو ما يكون من معاركته وصراعه للذكور، ودفعها عن هذه الأتن. لقد أمكنه الرعي، وطاب له المرعى، ولكنها حال تحول حين يصوّح النبت، وتجف الينابيع، وتنشّ الغدران، فيجد هذا الحمار نفسه في المأزق الحرج، وتبدأ رحلة البحث عن الماء والكلأ بما فيها من القلق والحذر والحذر والخيبة ومرارة العطش ومشقة الرحيل. ونحن نرى الثور الوحشي يرعى برقة من البراق المتناثرة على صدر الصحراء، ولكن الليل لا يلبث أن يدهمّه حاملا تحت معطفه الأسود الريح العاصفة والزمهرير والبرد، فيلجأ إلى واحدة من شجر الأرطى يحتمي بها، ويلوذ بأغصانها وجذعها، ويحاول أن يكنس لنفسه مكنسا، تحتها فتعابثه الريح وتفوض ما رفع من التراب، ويقضي ليلة عسيرة نكداء يعالج فيها المطر والبرد والظلمة الدامسة. وقل مثل ذلك أو قريبا منه في أمر البقرة الوحشية. ولكن طرفا من هذا الشقاء يتبدد ويختفي في سياق الرثاء وبكاء الشباب، ويحل محله التركيز على المنعة والقوة وصفاء العيش لتكون المفارقة بين الحالين - حال الحياة وحال الموت - أشد وأقسى وأنفذ في القلب.

وتختلف نهايات هذه القصص في سياق الحديث عن الناقة اختلافا جوهريا عن نهاياتها في سياق الرثاء وبكاء الشباب. ويكشف هذا الاختلاف عن الدلالات الرمزية لهذه القصص كشفا باهرا لا يدع مجالا للحزر والتخمين أو للمعاندة في الرأي. فكل هذه الحيوانات الوحشية تخرج من المعركة ظافرة مكللة بالنصر أو مبتهجة بالنجاة في سياق الرثاء وبكاء الشباب. ويرسم الشعراء لهذا الثور وقد فرغ من نصب القتال فقتل من

الكلاب ما قتل، وجرح ما جرح، صورا مشرقة وضاءة يتوهج فيها نور الهداية كما في قول «أوس بن حجر»:

....كـــمـــــا

رفـــعَ المـــنـــيـــرُ بـــكـــفِـــهِ لـــهـــبـــا

مرة أخرى تجد أنفسنا أمام «اللهب» أو «النار». وقد قرن الشاعر هذا اللهب قرنا صريحا بفكرة الهداية «المنير». فهو لهب رفعه بكفه عاليا هذا «المنبر» الذي ينير الدرب أمام السالكين، ويهديهمّ في دروب الحياة المظلمة. رمزية جليلة وهاجة كما ترى، فكأن هذا الشاعر يمسكنا بمقابض الصدر ليوقظنا من أوهامنا، ويقول لنا: عليكم الائتمام بهذا الثور، والاقتداء به إذا أردتم أن تحبوا حياة كريمة، فليست تستقيم الحياة بلا صراع. إنه جوهرها وقانونها الخالد. وليس يختلف هذا القول الرمزي في دلالته أي اختلاف عن قول الشاعر الصعلوك «عمرو بن برّاقة»:

مـتـى تجـمـعِ الـقـلـبَ الـذكـيَّ وصـارمـاً

وأنــفـا حَــمـيًّـا تجـتـنـبْـك المـظـالـمُ

ويصور الشعراء الحمُر، وقد أخطأها سهمّ الصائد، مذعورة مولية الأدبار، وربما صوروا الحمار وقد علا شرفا من الأرض، وراح يعثّر فرحا مبتهجا بالنجاة. ولا نرى ههنا صورا مضيئة كصور الثور، ولعل سبب ذلك يرجع إلى اختلاف طبيعة الصراع في هذه القصة عن طبيعته في القصة الأخرى، فالثور يخوض معركة دامية فيها قتال مرير، واستبسال مر، وطعن وقتل ودماء وموت، وليس في قصة الحمار مثل هذا الاشتباك والمصاولة، بل فيها العدوان الإنساني على ياة الحمر، وتنفيرها من الماء، وإلقاء الرعب في ضمائرها، وفرارها طالبة النجاة تاركة وراءها الصياد بعض أصابعه حسرة وندما، ويلهّف أمه لأن سهمّه طاش فلم يصب منها مقتلا كما في قول «أوس بن حجر»:

فـــعـــضَّ بـــإبـــهـــامِ الـــيـــمـــينِ نَـــدامـــةً

ولـــهَّـــفَ سِـــرًّا أمَّـــهُ وَهْـــوَ لاهـــفُ

إن انتصار الحيوان الوحشي وخروجه ظافرا أو ناجيا من المعركة همّا تأكيد لقدرة الناقة التي تحولت إلى هذا الحيوان، ودليل على رغبتها في المقاومة، وحرصها على الدفاع عن الحياة، وتشبشها بها. وليست هذه

المعاني - معاني القوة الجسدية وقوة الإرادة والتصميم - سوى استئناف وتطوير لمعاني الصلابة (الامتلاء والضخامة والنشاط وصخرة السيل ومطرقة الحداد وسواها) التي كانت الناقة تتحصن بها قبل أن تتحول إلى حيوان وحشي.

فإذا تذكرنا أن الناقة هي المعادل الموضوعي للشاعر أدركنا أن هذه القوى مجتمعة - ما كان منها في حديث الناقة وحديث الحيوان الوحشي - هي تجسيد لأحلام الشاعر وأشواقه، وتعبير عن حنينه إلى الصلابة، وعن رغبته العميقة في مقاومة الدهر، وتصميمه على تنقيح حياته، وتحريرها من الظلم الواقع عليها، وتعقيمها من الخوف كي تكون حياة وافرة خصبة عزيزة فتكون جديرة به، ويكون جديرا بها. فإذا تم بناء «الذات» واكتمل على هذا النحو المثالي كان خليقا بها أن تقارع الدهر وصروفه وتحولاته، وأن تمضي همّومها وتسليها بنفسها (تذكر فكرة تسلية الهموم وقضائها بالناقة، وتذكر صفة السرعة وتوالي الأيام وتغيرها).

ويظل الشاعر القديم يحلم بالاستعلاء على الدهر، ويصبو إلى حياة آمنة تحرسها السيوف والرماح، ويصمم على خوض غمرات الصراع مادام الموت بعيدا عنه. فإذا واجهه الموت، وتراقصت أشباحه السود أمام عينيه فسدّت عليه الأفق لم يجد مناصا من الإقرار بحتمية الفناء، وذلك تلقى الحيوانات الوحشية مصارعها في قصائد الرثاء قاطبة. إنه إقرار بمصرعه وفنائه وضعفه قبل أن يكون إقرارا بمصرع هذه الحيوانات. أو قل: إن موت الحيوان الوحشي هو رمز لموته الشخصي ولموت الإنسان عامة والمخلوقات قاطبة، فكأنه يخشى مواجهة الموت فيراوغه ويهرب من وجهه في هذا المنعصف ليقابل صورته في المنعطف الآخر محققا بذلك بعض التفريج عن النفس، ومخففا من ضراوة مشاعرها ووطأتها الثقيلة، وكاسرا حدّتها عبر موت الآخر، وما يثيره في النفس من معاني التعزي والاعتبار.

وسأكتفي بنص واحد لعله يكون شاهد صدق على ما تقدم. يبدأ «النابغة الذبياني» إحدى اعتذارياته بحديث الأطلال، ثم ينعطف إلى حديث الناقة فيصفها بالامتلاء والقوة، ثم يشبهها بالثور الوحشي، ويقص قصته، فيصور ليلة باردة من ليالي الشتاء العاصفة تحصبه بالمطر والبرد، ثم يصور عدوان الإنسان عليه متمثلا في المعركة التي فرضتها كلاب الصياد عليه فرضا.

وتمضي القصة إلى نهايتها المعروفة فيقتل الثور أحد الكلاب، وتقنط الكلاب الأخرى من النصر. وتخشى على أنفسها الموت، فتكف عن القتال:

فَعَدَّ عمّا ترى إذ لا ارتجاعَ له
وانمِ القُتودَ على عَيرانةٍ أُجُدِ

مقذوفةٍ بِدَخيسِ النحضِ بازِلُها
له صريفٌ صريفَ القعوِ بالمَسَدِ

كأن رحلي وقد زالَ النهارُ بنا
بذي الجليلِ على مستأنسٍ وحَدِ

من وحشِ وجرةَ موشيٍّ أكارعُهُ
طاوي المصيرِ كسيفِ الصيقلِ الفَرِدِ

أسْرَتْ عليه من الجوزاءِ ساريةٌ
تُزجي الشمالُ عليهِ جامدَ البَرَدِ

فارتاعَ من صوتِ كلّابٍ فباتَ لهُ
طوعُ الشوامتِ من خوفٍ ومن صَرَدِ

فبثهنَّ عليهِ واستمرَّ بهِ
صمعِ الكعوبِ بريّات من الحَرَدِ

وكان ضمرانُ منهُ حيثُ يوزِعُهُ
طَعْنَ المُعارِكِ عند المُحْجَرِ النّجُدِ

شكَّ الفريصةَ بالمِدرى فأنفذها
طعنَ المبيطرِ إذ يشفي من العضَدِ

كأنه خارجاً من جنبِ صفحتهِ
سَفّودُ شرَبٍ نَسُوهُ عند مُفتأدِ

فظلَّ يعجُمُ أعلى الرّوقِ منقبضاً
في حالكِ اللونِ صَدْقٍ غيرِ دي أوّدِ

لمّا رأى واشقٌ إقعاصَ صاحبهِ
ولا سبيلَ إلى عقلٍ ولا قَوَدِ

قالت له النفسُ إني لا أرى طمعاً
وإن مولاك لم يسلم ولم يَصِدِ(*56)

في هذا النص أمور كثيرة تستحق التأمل والنظر، بيد أنني سأتخير

بعضها، وأوجز القول فيها. لقد ردت أطلال «مية» على الشاعر أحزانه وهمّومه، ولكن لا سبيل إلى استرجاع ما مضى، فقد أقفرت الديار، وأفسدها الدهر الذي أهلك نسور لقمان الحكيم، وكان «لبد» آخر هذه النسور وأطولها عمرا «أخنى عليها الذي أخنى على لبد». لقد ومضت فكرة «الدهر» في هذا الخراب، ونهضت من هذا الموت الرمزي، فنهض الشاعر إلى ناقته يتحرر بها من همّوم الديار وصاحبتها، ومن همّوم الدهر زاعما أن ما مضى قد مضى ولن يعود، وأن التفكير فيه ضرب من العبث. ولئن استطاع الشاعر الرحيل عن هذه الديار المقفرة والتخلص منها إنه لا يستطيع التخلص أو التحرر من «الدهر» الذي أفسد هذه الديار، وأفسد أيام الشاعر الغابرة فيها. إن فكرة «الدهر» مقيمة في عقله لا تبرحه، ولابد له من مواجهتها - ولو بصورة مضمرة - كيلا تفسد أيامه الباقية كما أفسدت سالفتها. ولذلك بدأ الشاعر يحصّن ناقته - أو معادله الموضوعي -، فإذا هي موثّقة الخلق قوية كأنها العير في قوتها، مقذوفة باللحم قذفا، لأنيابها صريف مسموع، وهي حدة نشيطة مسرعة وقت الهاجرة حين تكل المطايا وتفتر. بل هي في سرعتها في هذه الهاجرة كثور وحشي. أمران لا يخطئهمّا البصر: صلابة الناقة وسرعتها. أو قل حلمه بالصلابة، وإحساسه بتغير الزمن بسرعة، فكأنه يريد أن يسابقه بهذه الناقة. لقد تحولت «الناقة» إلى «ثور وحشي» وحيد أحس صوت إنسان فامتلأ ذعرا، فهو مسكون بهاجس الخوف من الآخر، هاجس العدوان أو الصراع، لا فرق. ولكنه «كسيف مسلول» أحسن الحداد صقله وحدّه. وهذه صورة جليلة عظيمة الخطر تتواشج فيها دلالتان همّا: دلالة القوة، ودلالة الضوء. وقد ارتبط السيف في الثقافة العربية بالقوة ارتباطا وثيقا، وكان رمزا لها كما كان رمزا للحسم والفصل إذا اشتبهت المواقف، ولذلك قيل له «الحسام» و«الفيصل»، وقد عبرالشعر عن هذه الوظيفة تعبرا صريحا لا النواء فيه. فهذا شاعر اختلطت عليه علاقته بآخر، فلم يعد يقبل إلا بالسيف قاضيا يفصل بينهمّا:

يا سميراءُ قرِّبي اليوم درعي
ليس بيني وبين قيس عتابُ
ليس إلا القواضبُ البيضُ تقضي
بيننا والمثقَّفات الصِّلابُ

وقد التفت د. مصطفى ناصف كعادته في التفاتاته البارعة إلى هذه الوظيفة فقال: «والسيف صالح - في تراث الشعر العربي - لأداء وظيفة فكرية، والرغبة في تمييز الوهمّ من الحقيقة»(42). وهاهو ذا سيف النابغة يميز الوهمّ من الحقيقة، فهذه النبأة التي أحسها الثور أو توهمّها «مستأنس» لن تلبث أن تنمو وتصير عدوانا سافرا من الصياد وكلابه. وفي هذا «السيف المسلول» بريق وضوء، وللضوء دلالته الرمزية كما ذكرت مرارا. إنه يذكرنا بثور «أوس بن حجر» الذي بدا كشعلة من اللهب رفعتها يد «المنير»، بل لعل الدلالة هنا أدق وأوضح لأن الضوء مرتبطُ بالسيف، وصادر عنه. إنه ضوء القوة أو هديها وإنارتها في دروب الحياة. علينا أن نستضيء ونسترشد بالقوة في حياتنا. هذا ما يود الشاعر قوله.

ولا يلبث ليل الشتاء بعواصفه ومطره أن يدهمّ هذا الثور: ولست أدري أكان الشاعر يرمز بهذا الليل البارد القاسي لشقاء المخلوقات في هذه الحياة أم كان هذا الثور يغتسل ويتطهر استعدادا للصراع القادم؟ إن بعض معاني الاغتسال والتطهر تلوح في حديث الشعراء عن الثور في هذا الموقف على نحو ما نرى في قول «لبيد بن ربيعة»:

أضلّ صُوارَهُ وتضيّفنه
نَطوفٌ أمرُها بيدِ الشمالِ
فباتَ كأنّهُ قاضي نذورٍ
يلوذُ بغرقدٍ خَضِلٍ وضالِ(*57)

فهو - كما يصوره لبيد - ثور وحيد أضل قطيعه، ثم أصابه مطر غزير تسوقه ريح الشمال الباردة، فبات يلوذ بشجر الغرقد والضال كأنه يقضي نذورا مستحقة عليه. وليس من وظيفة لهذه النذور التي يقضيها سوى هدايته وإخراجه من هذا الضلال الذي هو فيه فيما أحسب. لنقل إنها مرحلة تؤهله لاستئناف حياته بنهج جديد بعد أن يكون قد تطهر وتحرر من ضلاله وخوفه. وهذه هي الدلالة التي تشع من تصوير هذا الثور في شعر «المثقب العبدي»:

فبات إلى أرطاة حقفٍ كأنها
إذا ألثقتها غَيبةٌ بيتُ مُعْرِسِ(*58)

فقد بات هذا الثور يلوذ بشجرة الأرطى الضخمة التي ينهمرّ عليها

المطر فتفوح روائحها الطيبة فكأنها بيت رجل في يوم زفافه. ولكننا لا نكاد نجد فرقا يذكر بين طرفي السؤال لأن الشقاء يمنح الإنسان خبرات جديدة، ويعمق وعيه للحياة، ويؤهله لاستئنافها بنهج جديد، مهمّا يكن من أمر فأنا أحس إحساسا غامضا لا أكاد أتبينه تبينا دقيقا بأن لهذه الليلة الباردة وهذه الشجرة وظيفة جليلة في سياق هذه القصة.

لقد عبر هذا السيف المسلول تلك الليلة الباردة مهتديا بضوئه، فزادهُ الشقاء وعيا وإدراكا للحياة، وعمق بصيرته بنواميسها، أو تطهر الثور وغدا مستعدا لاستئناف حياته بنهج جديد، وقد عبث مفهوم «القوة» المركوز في السيف المسلول بمشاعر الذعر التي كانت في البيت السابق وبددها بعض التبديد. وهاهو ذا الآن أمام الصراع وجها لوجه. لقد حاول الفرا من وجه الكلاب فلحقت به وحاصرته، فنظر في أمره فرأى أن لا مناص من المعركة أو الاستسلام والموت. ألم أقل مرارا: إن الصراع هو قانون الحياة الخالد؟ وإذا لم تكن راغبا فيه فأنت محمول عليه اضطرارا كهذا الثور. وتبدأ المعركة فنرى الثور يدافع عن نفسه دفاع البطل الشجاع عن حمى القبيلة، ويطعن أحد الكلاب طعنة نافذة نجلاء فكأنه «المبيطر» الذي يداوي الإبل من مرض أصاب أعضادها. هل ترى كيف تقمص «الثور» شخصية البطل المحارب، أو قل: عاد إلى أصله البشري - أي إلى الشاعر-، ثم كيف زاده شقاء القتال وعيا فإذا هو طبيب يداوي المرضى؟ ما المرض الذي كان يداويه هذا الثور؟ إنه مرض الظلم والعدوان، ولا شفاء لهذا المرض إلا بالقوة والصراع. إنها حقيقة قاسية ومُرَّة، ولكنها حقيقة ضخمة من حقائق الكون الكبرى القليلة. وأي تجاهل لها أو محاولة للاستعلاء عليها هي - أو هو - موقف مثالي زائف لا تنجم عنه إلا الخسائر الفادحة.

وقد يدهشك ما في هذا النص من تصوير بديع للصراع النفسي، فهو يطلعنا على ما يجري في ضمائر هذه الكلاب، وما يعتريها من التبدل والتحول، فقد كانت شهوة الطمع، وحب الغنيمة، والثقة بالظفر تملأ نفوسها، ثم بدأت هذه المشاعر تضمحل وتتلاشى رويدا رويدا، ثم بدأ يحل محلها اليأس والقنوط والحسرة والندم، ثم شرعت مشاعر الخوف والقلق والاضطراب تزحف إلى هذه النفوس وتنشأ فيها. حوار نفسي عجيب يتدافع تدافع أحداث هذه المعركة التي توشك أن تكون معركة آدمية صرفا.

ولا يقل تصوير نفسية الثور وما طرأ عليها من تحولات براعة وعمقا عن تصوير نفسيات الكلاب. ولكن أجمل ما في هذا النص رمزيته البيعة التي تلوح وتخفى كشمس في يوم غيم، أو كأمواج البحر وأطياف الأحلام.

وتبدو قصة «مشتار العسل» مثقلة بالمعانة والشظف والشقاء، ومفعمة بروح العدوان من أجل البقاء، وقد استمد شعراء «هذيل» هذا الموضوع من بيئتهمّ الجبلية، ومضوا يرددون الحديث فيه حتى استقر تقليدا شعريا بارزا في القصيدة الهذلية. وقلما نظر بهذا التقليد خارج قبيلة «هذيل»، ولعل «المسيّب بن علس» قد اقترض هذا التقليد منهمّ، فهو يلم به في واحدة من أشهر قصائده هي راثيته التي قالها في المديح، وذكر فيها قصة «الجمانة البحرية».

يقص هؤلاء الشعراء حكاية هذه النحل التي اتخذت من شعاب الجبال كُوى لها تعسل فيها لبرودتها. ويصورون بكور هذه النحل ترافقها نحل صغار صهب الأجنحة إلى الأماكن البعيدة أو إلى رؤوس الجبال الشاهقة لتأكل الثمر، وتجمع الرحيق، فإذا اصفرّت الشمس وآذنت بالأفول انقلبت هذه النحل إلى وِقابها الباردة في تلك الجبال. هذا ديدنها في قصار الأيام وطوالها أبد الدهر. ولكن الحال لا تعتّم أن تنقلب بهذه النحل حين يخالفها إلى معاقلها «مشتار العسل» - العسال - فيصيب منها ما كانت تحذره. ويصور الشعراء هذا العسال الخشن الصبور وهو يرقب جماعة النحل ترتفع إلى قمة الجبل ثم تزلّ عنه، فيعلم أن ثمة عسلا، فيعتزم أن يجنيه. ويقوم من ساعته فيصعد من وراء الجبل حتى يصير في أعلاه، فيضرب ثَمَّ وتدا، ثم يربط به حبلا ويشده شدا وثيقا، ثم يتدلى عليه فكأنه حبل الموت - كما يسميه أبو ذؤيب - حاملا معه أعوادا يخرج بها العسل، ووعاء من جلد، وما يزال يتدلى على الحبل حتى يصل إلى صخرة ملساء يزل عنها الغراب لملوستها حيث وقبة النحل. فإذا وصل إلى هذه الوقبة خشي أن تلسعه النحل فدخّن عليها دخانا كثيفا، فتطايرت خائفة مذعورة، وراحت تدوِّم على مقربة من بيتها وقد تضامّت جماعات جماعات يعلوها الذل والاكتئاب. ولست أرتاب لحظة في أن هؤلاء الشعراء أرادوا أن ينفذوا من هذه القصة إلى التعبير عن رؤيتهم للحياة وموقفهمّ منا ما شأنهمّ في ذلك شأن معاصريهمّ الذين نفذوا من قصص الحيوان الوحشي إلى التعبير عن

رؤاهمّ ومواقفهمّ من هذه الحياة على الرغم من أن قصص الحيوان تـأتـي في سباق الحديث عن الناقة، وقصة مشتار العسل تأتي في معرض الحديث عن طيب ريق الحبيبة. إنهمّ يرمزون بها للشقاء في هذه الحياة، ويرونه شقاء عنيفا متصلا لا ينقطع محفوفا بالأخطار والمهالك، لكنه شقاء لابد منه، كما يرمزون بها لفكرة العدوان الماثلة أبدا في الحياة التي ترهن سعادة قوم بشقاء قوم آخرين، ولرأيهمّ في أن الصراع من أجل البقاء هو قانون هذه الحياة الخالد. وإن كنت تصبر فأرجو أن تصبر على قراءة هذا النص الذي يقص فيه «أبو ذؤيب» هذه القصة، ويصور مشاهدها في سياق الحديث عن ريق صاحبته الذي رآه كالخمر الممزوجة بالعسل طبيا.

بـأريـيِ الـتي تَـهـوي إلـى كـلّ مُـغـربٍ
إذا اصـفَـرَّ لـيـطُ الـشـمـسِ حـانَ انـقـلابُـهـا

بـأريِ الـتـي تـأري الـيـعـاسـيـبُ أصـبـحـت
إلـى شـاهـق دون الـسـمـاء ذؤابُـهـا

جَـوارسُـهـا تـأوي الـشـعـوفَ دوائـبـاً
وتـنـقـضّ ألـهـابـاً مـضـيـقـاً شِـعـابـهـا

تـظـلّ عـلـى الـثـمـراءِ مـنـهـا جـوارِسٌ
مـراضـيـعُ صـهـبُ الـريـشِ زُغْـبٌ رقـابُـهـا

فـلـمـا رآهـا الخـالـديُّ كـأنـهـا
حـصـى الخَـذفِ تـكـبـو مـسـتـقـلاً إيـابُـهـا

أجـدَّ بـهـا أمـراً وأيـقـنَ أنـه
لـهـا أو لأخـرى كـالـطـحـينِ تُـرابُـهـا

فـقـيـلَ: تجـنَّـبْـهـا حَـرامُ، وراقـه
ذراهـا مُـبـيـنـاً عَـرضُـهـا وانـتـصـابـهـا

فـأعـلـقَ أسـبـابَ المـنـيـة وارتـضـى
ثُـقـوفَـتَـهُ إن لـم يَـخُـنـه انـقـضـابُـهـا

تـدّلـى عـلـيـهـا بـين سـبٍّ وخَـيـطـةٍ
بـجـرداءَ مـثـلِ الـوكـف يـكـبـو غُـرابـهـا

فـلـمـا اجـتـلاهـا بـالإيـامِ تحـيَّـرت
ثُـبـاتٍ عـلـيـهـا ذلُّـهـا واكـتـئـابُـهـا(*59)

هل نصدق أن «أبا ذؤيب» جاء بهذه القصة لتصوير ريق صاحبته؟ وكيف يغذّي هذا الشقاء المرير، شقاء النحل وشقاء العسال، فكرة طيب الريق؟ وماذا ينتفع هذا الريق بعدوان العسال على النحل أو بذل هذه النحل واكتئابها؟ وهل تمزج الخمرة بالعسل والماء حقا؟! ما هذا الطيب الذي يجمع الخمرة والماء والعسل، ولا يقوى الإنسان على الوصول إليه إلا بالمشقة والعناء والعدوان؟ ما أكثر الأسئلة وأقل الأجوبة! ولكن ألا يتضح كل شيء إذا كان هذا الطيب طيب الحياة وبهجتها؟ لا أحد يستطيع أن يظفر بحياة طيبة لذيذة الطعم دون مشقة وعناء ومغامرة محفوفة بالموت والخطر. إن العمل يجعل للحياة مذاقا طيبا، وإن المغامرة تمنحها نكهة خاصة فريدة كنكهة هذا المزيج الغريب الذي يتخيله أبوذؤيب، وإن طيب الحياة مرهون بالمشقة والمعاناة وبذل الجهد. فلا غرابة إذن في أن تشقى هذه النحل لجمع الرحيق وتعسيله، أو في أن يشقى هذا العسال للحصول على هذه الشهادة التي راقته فسعى إليها سعيا حثيثا غير عابىء بالخطر والموت. لم يكن «أبو ذؤيب» يتحدث عن ريق الحبيبة، بل كان يتحدث عن الحياة ونواميسها، وكان يعلم أنها مثقلة بالمشقات والمخاوف والأخطار ولكنها جميلة تستحق كل هذا العناء، وكان يؤمن بأن الكفاح ولو التبس بالعدوان مطلب جليل من أجل البقاء. لمَ لا نقول: إن وحدة الكون قائمة على التعدد والاختلاف؟ يمنحها التعدد ثراء وخصبا، ويقودها الاختلاف إلى الصراع، وبذلك لا تكون فكرة الصراع غير مستهجنة بقدر ما تكون تعبيرا عن الواقع. ﴿**ولولا دفع الله الناس بعضهمّ ببعض لفسدت الأرض**﴾.

قضية المبدأ

تعد قضية «المبدأ» قضية جوهرية من قضايا الإنسان الكبرى، فهي في صميم الوجود الإنساني، وهي التي تمنح الإنسان جدارته بالإنسانية لأنها قضية «القيم» التي يؤمن بها ويدافع عنها. والإنسان بطبعه صانع «قيم». فهو يخلق «قيمه» في الوقت نفسه الذي يخلق فيه حاجاته وأحلامه. والمصلحون الكبار في التاريخ الإنساني حالمون كبار، وصنّاع «قيم» جليلة كبرى. وهل يكون الإنسان بلا قيم أكثر من كومة من اللحم والعظام؟ وهذه القيم التي يؤمن بها الإنسان - فردا كان أو جماعة أو أمة - هي التي تحدد

انتماءه. وبناء على هذا قد تتماهى مشكلة «الانتماء» وقضية «القيم» أو «المبدأ»، فتبدوان قضية واحدة لُحمتها الشعور بالانتماء وسداها الإيمان بقيم الجماعة التي ينتمي الإنسان إليها. بيد أننا نستطيع العثور على فرق دقيق بين القضيتين يميز إحداهمّا من الأخرى أحيانا، فقد يكون الإنسان منتميا إلى جماعة ما بحكم نشأته فيها أو علاقاته بها، ولكنه لا يشعر بمسؤولية هذا الانتماء، ولا يؤمن بدفع ضريبته الباهظة، وهذا هو الانتماء الهش الذي ينقلب إلى «اغتراب» في اللحظات أو المواقف الحرجة. أيتما حال إن قيم الإنسان أو مبادئه هي الإنسان نفسه، فإذا انتفت تجرد من إنسانيته، وتحول إلى واحد من العجماوات. وليس يصنع الإنسان الفرد قيمه كلها، ولكنه يرثها ويضيف إليها، فهي جزء أصيل من مفهوم «الثقافة» الذي شيدته الإنسانية من خبراتها وأحلامها عبر تاريخها الطويل الذي لم تنطفئ فيه يوما شعلة الشوق والحنين إلى وجود أسمى وأبهى وأكمل. إن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يرث جنسه، ولذلك وصفناه بأنه «وارث قيم» و«صانع قيم»، ولم نصفه بأنه وارث جسد وغرائز؛ لأن الحيوان الأعجم يرث جسده وغرائزه، ولكنه لا يرث «الخبرة أو الثقافة»، وهو - لهذا السبب - يكرر سيرة أسلافه، فيبدأ من حيث بدأ سلفه القديم، ويمضي على نسقه. وقد شغلت قضية «المبدأ أو القيم» عقل الشاعر القديم كما شغلت عقل مجتمعه، سواء أكانت قيما إنسانية كبرى عامة أم قيما قبلية ضيقة خاصة. وفرضت هذه القضية على ذلك المجتمع ضرائب باهظة من صفوه وسلامه وآلة معيشته وأرواح أبنائه على نحو ما نعرفه من تاريخ هذا المجتمع وشعره. ولست أنوي الحديث عن هذه القيم مفرقة في شعرنا القديم فهذا أمر كثر فيه القول وطال، ولكنني أريد الحديث عن هذه القيم مجتمعة فيما يسمى «المبدأ». وقد يكون هذا المبدأ تعبيرا عن الحس الأخلاقي الساأو تعبيرا عن هذا الحس الأخلاقي وهو يتهيأ للدخول في مدار جديد هو المدار الإسلامي. وقد كنت أثرت هذه القضية منذ ما يقرب من عقدين، واستوقفتني يومئذ ثلاث قصص شعرية هي: قصة «الجمانة البحرية» في شعر «المسيّب بن علس» وقد قلت فيها بعض القول، وقصة «القوس» في شعر الشمّاخ بن ضرار الذبياني، وقصة «الصيد البري» في لامية زهير بن أبي سلمى الجميلة التي قالها في مدح «حصن بن حذيفة الفزاري»، وقد

نصصت على هاتين القصتين في إشارة عابرة [52]. وأود اليوم أن أقف على قصتي القوس والجمانة.

استوحى الأستاذ محمود شاكر قصة «قوس» الشماخ في قصيدته «القوس العذراء» فردّ على الشعر روحه التي أزهقتها الفجاجة والرطانة والعبث المستطير، وبلّل أجنحته التي يبست بمشاعر دينية فياضة غامرة، وبرؤيته وتصوره للحياة والكون والعمل والفن وعلاقة العامل بعمله والفنان بفنه «فالعمل كما ترى، هو في إرث طبيعته فن متمكن، والإنسان بسليقة فطرته فنان معرق»[62]، «وإذا كل صنع يتقاضاه حقَّ إحسانه، وكل عمل يحن به إلى قرارة إتقانه» [72]، «فكذلك جاشت نفسه، حتى اندفقت صبابة منها فيما يعمل، وتضرم قلبه حتى ترك مِيسمه فيما أنشأ، فتدلّه بصنع يديه لأنه استودعه طائفة من نفسه، وفتن بما استجاد منه، لأنه أفنى فيه ضراما من قلبه. وإذا هو يستخفه الزهو بما حاز منه وملك، ويضنيه الأسى عليه إذا ضاع أو هلك»[82]، بعبارة الأستاذ شاكر نفسها في مقدمته النثرية التي قدم بها لقصيدته الفريدة في بابها.

وكتب د. إحسان عباس دراسة قيمة أدارها حول قصيدة الأستاذ محمود شاكر، فأبرز فيها آراء الأستاذ شاكر السابقة، وأضاف إليها ما يجدر بأستاذ كبير وناقد موهوب مثله أن يضيف، وألمع إلى «قوس» الشماخ غير مرة[92]. وقد افتتح مقالته بقوله:

«للقوس في الأدب العربي - منذ أقدم عصوره - وجود يتجاوز الواقع إلى الرمز، فمنذ أن جعل حاجب بن زرارة قوسه رهينة لقاء أمر خطير لم يكن ينظر إلى قيمة تلك القوس في حقيقة الواقع العملي، ومنذ أن أصبحت ندامة الكسعي الذي حطم قوسه - أعني مصدر رزقه ومعقد أمله - مضرب المثل لكل من ضحى متسرعا جائرا بشيء غال عزيز حتى ارتبط تسرعه وجوره بالندم والتلوم النفسي، منذ ذلك الحين، لم تعد القوس تقتصر على أن تكون عودا من نبع [يريد شجر النبع] وإنما أصبحت تحمل فيما جديدة أو دلالات على قيم جديدة ذات ارتباط بمشكلات إنسانية كبرى». وما تزال أشياء أخرى غير القوس تحمل دلالة رمزية خصبة حتى وقتنا الحاضر في بعض أرجاء الوطن العربي، فماتزال «الجنيبة» في اليمن - وهي خنجر معقوف يتوسط تحت الصدر حزاما مشدودا حول الجسم - رمزا لقيم

المروءة والرجولة والشرف، فمن يفرط بها في رهن أو غيره فإنما يفرط بأغلى ما يملك.

فما قوس الشماخ؟ وما قصتها؟ إنها قوس صياد فقير مدقع تكفل له ولأسرته الرزق، وقد كانت قبل ذلك غصنا في شجرة من شجر الضال الطيب الرائحة، تفرقت أغصانها وتهدلت، وأحاط بها شجر كثيف وحواجز شتى فاحتجبت عن العيون. ولكن القوّاس ظل يرقب هذا الغصن زمنا حتى إذا طال وتم وغدا صالحا ليكون قوسا نهض إليه يرتقي الجبل، ويتخذ له فيه مسربا فيقطع كل ما يسدّه عيه من رطب ويابس، وينغلّ في مشقة وعسر بين هذا الشجر حتى وصل إليه في هضبته العالية البارزة للشمس، فأنحى عليه بفأسه الحادة الشرسة، فلما صار في يده ابتهج واطمأن وأحس أن الغنى أحاط به من كل صوب، وخامرته نشوة الظفر فازورّ معرضا عن خلطائه وأصحابه. ثم قفل بهذا الغصن، فعرّضه للشمس حولين كاملين ليشرب ماء قشره، وهو بين الوقت والوقت يردد النظر فيه، ويجسّه ويقلِّبه ليعلم ما فيه من عيب فيصلحه ويلينه ويقيمه. فلما تصرَّم الحولان كاملين أدخله في آلة الثقاف فثقّفه وسوّاه، وبرّأه من الاعوجاج، ثم يرى قشرته بالطريدة، فراضه وأصلحه كما تراض الفرس الشموس بالمهامز حتى يلين قيادها فتستقيم. لقد صار الغصن قوسا، فشرع يذوقها ويختبر شدتها ولينها، فوجدها فيهمّا معا على خير ما تكون عليه القئاس. فإذا انطلق عنها السهمّ كان له صوت امرأة ثكلى تبكي ابنها الميت، وإذا أصاب ظبيا مات على مكانه، أو ذعره فخذلته قوائمه فلم يقو على الفرار. وتنسم رائحتها الطبية ملء صدره فكأنما هي من طيبها قد صُبّ عليها الزعفران المذاب بالماء، صبته نساء يمنيات مشهورات بخزن العطر وكنزه. فإذا أصابها بلل الصباح طار إليها فألبسها ثوبا موشّى من ناعم الحرير، وربأ بها أن تطوى عليها الثياب الخلقة. ولم يزل هذا شأنه وشأنها يرعاها ويصونها ويزداد بها فتنة حتى أهلّ موسم الحج، فكان بصحبتها فيمن أمَّ السوق من الناس، فعرض له رجل خبير بالقئاس، فمد يده إليها فرازها فعرف حسنها وكمالها، فطفق يساومه، ويغلي بها الثمن، وينوّعه، فهو ثياب من أجود الثياب وأغلاها، وأواق من الذهب الخالص الأحمر المتوهج كالجمر، ودارهمّ مدوَّرة «كعيون الجراد»، وجلد مدبوغ بالقرظ من جلود المعزى الغالية. فنازعته

النفس والتوت عليه، وأغراه الثمن، وأبى عليه العقل واستعصى، فغرق في لجة الحيرة يراجع نفسه ويشاورها : أيأخذ هذا الثمن الغالي أم ينصرف عنه؟ وتحلَّق حوله الناس يوسوسون له ويوقفون القول، ويحضّونه على البيع، فالثمن غال والربح كبير، والخطأ كل الخطأ أن يفرط فقير بكل هذا الربح. ولم تزل النفس تخادعه، وبريق الذهب يغريه، وتفتنه الثياب والجلود والمال، وتضلله وسوسة القول حتى سكت صوت العقل وغالب فباعها!! فلما فارقته فاضت العين عبرة، ونهض في صدره شوك الندم والحسرة، واتقد فيه حب ممض محرق فكأنما هو يحز قلبه ويقطعه!!

وقصيدة الشماخ قصيدة نافرة ذات لغة وعرة كزّة، تروض قافية شموسا، ولكنها - على نفارها وشموس قافيتها - تأخذ بالألباب، وتقود بالنواصي إذا صابرتها زمنا.

لقد ضرب لها حزون جبال الشعر حتى جاء كل بيت منها على حد تصوير تميم بن مقبل المدهش لشعره:

أغـرّ غـريـبـا يمـسـح الـنـاسُ وجـهـه

كـمـا تمـسـحُ الأيـدي الأغـرّ المشـهّـرا[*60]

ولم لا يكون نص «ابن مقبل» مفتاحا لنص «الشماخ»؟ لقد تحدث «ابن مقبل» عن حزون جبال الشعر التي ضربها حتى تيسر له الشعر فجاء «أغرّ غريبا يمسح الناس وجهه». ولا ريب في أن الشماخ قد ضرب حزون جبال الشعر أيضا حتى تيسرّت له هذه القصيدة على نحو ما ضرب «القوّاس» حزون الجبل وهو يرتقبه للوصول إلى شجرة الضال. وقد راض «القوّاس» قوسه وثقّفها وسوّاها كما تراض الفرس الشموس حتى تنقاد.

أقـام الـثـقّـافُ والـطـريـدةُ درأهـا

كـمـا قـوّمـتْ ضِغْـنَ الـشَّـمـوسِ المهـامـزُ[*61]

وقد راض الشماخ وابن مقبل كلاهمّا شعره حتى غدا كالفرس الأغر المشهّر. ولو كان الأمر كذلك لكانت قوس الشماخ رمزا لشعره الذي يتخيره كما تخير هذا «القواس» فرع الضالة «تخيّرها القواس من فرع ضالة»، ويشقى فيه شقاء هذا القواس في العناية بهذا الفرع. ولكانت هذه الضالة رمزا للشعر قاطبة. بعبارة أعمّ: لكانت القوس رمزا للفن أو للعمل، ولكانت علاقة القواس بها رمزا لعلاقة الفنان بفنه، والعامل بعمله على نحو ما رأى

الأستاذان الجليلان محمود شاكر وإحسان عباس، وهي رؤية ثاقبة ما في ذلك شك البتّة. ولكن أصل القضية لايزال - في ظني - محتاجا إلى بعض الحفر والتنقيب للكشف عنه.

ليست القضية قضية عمل فحسب، بل هي قضية وظيفة هذا العمل أو رسالته. ورب عمل تذروه الريح فلا يكترث له أحد لأنه أصم أبكم. بعبارة أخرى لعلها أدق وأوضح: إن في كل عمل فني دلالتين: دلالة تاريخية نسبية، وأخرى إنسانية عامة. فإذا تجرّد منهمّا كان عبثا محضا ولو شقي فيه صاحبه. وهاتان الدلالتان همّا اللتان تعبّران عن الحس الأخلاقي للشاعر، أي عن «قيمه» أو «مبادئه». وكلنا يعلم أن هذه «القيم» مبثوثة متغلغلة في العمل فنيا كان أو غير فني، وفي السلوك العام. لنقل: إن الأعمال والسلوك تجليات عملية للقيم، وهي في الوقت نفسه تزور هذه القيم وتنقّحها وربما تضيف إليها، ولذلك قلنا: إن الإنسان وارث قيم وصانع قيم. إن القيم هي روح العمل وحلمه الشاق، تتغلغل فيه فيزهو بها، فإذا انطفأت نارها الخضراء عاد هشيما أو غثاء أحوى. وفي ضوء هذا التصور تكون «قوس» الشماخ رمزا «لمبدأ» وهدف سام في الحياة أي للقيم التي إذا عري منها الإنسان انحط إلى درك الحيوان الأعجم، وهو رمز يتضمن العمل والسلوك والرؤى والأحلام، وهل ينفع المرء إذا خسر نفسه أن يربح العالم؟

وقد ربح «القوّاس» بعض هذا العالم أو رموزه، ربح الذهب والمال والجلد الفاخر والثياب النفيسة، ولكنه خسر مبدأه وقيمه، فاكتشف أنه قد خسر كل شيء لأنه قد خسر نفسه، وأفاق من سقطة البطل المدمرة أو صحا من باطله على فجيعته، فاجتافه وتنازعه ندم قاس وحزن مر وشعور جارح بالضياع، فخارت قوى النفس التي انكسرت صلابتها وتهدّمت، فأسلم أمره لطائر البكاء والحزن:

فلما شراها فاضتِ العينُ عَبْرةً

وفي الصدرِ حزّازٌ من الوجدِ حامِزُ[(*62)]

وكان هذا القواس قد اختار هذا الغصن وهو يعلم أن حرية الاختيار ترتب عليه وتقتضي منه المسؤولية عن اختياره، أو قل: اختار هذا المبدأ وهو يدرك أن الوجه الآخر للاختيار الحر هو المسؤولية. وقد نهض بهذه المسؤولية خير نهوض، وشقي في سبيل اختياره شقاء مرا، فخاض صراعا

ضد الطبيعة (أو الجبل) مسلحا بالإرادة والتصميم والقوة، وشاقا لنفسه طريقا في هذه الحزون الجبلية الوعرة، صابرا للفقر، مؤثرا هذه القوس على نفسه يخصها بأفضل الثياب. ألا يصح أن تكون هذه الجبال الوعرة صورة للحياة الإنسانية، وأن يكون شقاء القواس في البحث عن طريق له فيها رمزا لشقاء الإنسان في البحث عن سبيله في هذه الحياة؟ وما رأيك في هذه القمة البارزة للشمس المطلة على الحياة من فوق، وفي هذا الغصن الذي يتسنَّمها، وفي هذه الغبطة الغامرة التي غمرت القواس وهو يحتضن هذا الغصن؟ ألا يصح أن يكون هذا كله رمزا لاهتداء الإنسان إلى مبدئه، فإذا ملك هذا المبدأ واطمأن إليه أحس أنه يطل على الحياة من فوق، ويعرف دروبها، فلم يعد يخشى حيرة أو ضلالا؟ وما رأيك بهذه الشمس الساطعة التي برز لها أو برزت له، أليست رمزا لهذه الهداية التي هو فيها؟ أليس ينير «المبدأ» - أو القيم - سبل الحياة أمام المؤمنين به؟ ويستخدم الشاعر لفظ «الاطمئنان» للتعبير عن حصول القواس على القوس، كما يستخدم لفظ «الغنى» للتعبير عن إحساس القواس بأهميّة هذه القوس، وأي اطمئنان أجمل وأمكن من اطمئنان العقل إلى اختياره، وأي غنى أعظم وأجلّ من غنى النفس بعقلها ومبادئها؟

تخيّرها القوّاسُ من فرعِ ضالةٍ
لها شَذَبٌ من دونها وحواجزُ
نَمَتْ مكانٍ كنَّها فاستوت به
فما دونها من غِيلِها متلاحِزُ
فمازال ينجو كلَّ رطبٍ ويابسٍ
وينغلُّ حتى نالها وهو بارزُ
فأنحى عليها ذاتَ حسدٍّ غُرابُها
عدوٌّ لأوساطِ العِضاهِ مُشارِزُ
فلما اطمأنّتْ في يديه رأى غنى
أحاط به وازورّ عمَّن يُحاوِزِ(*63)

وفي ضوء هذه «الهداية»، وظل هذا «الاطمئنان والغنى» مضى القوّاس يعنى بقوسه فيحسن العناية، فعرّضها للشمس لتشرب ماء قشرها، وجسّها وقلّب النظر فيها ليصلح ما قد يكون فيها من عيب، فقوّم منآدها فاستقامت،

ويراها فاملاسّت، وفاح ضوعها الطيب الزكي، وصانها بنفيس الثياب وغاليها. وقد قلت من قبل: إن الأعمال تروز المبادئ وتنقّحها وتضيف إليها، بعبارة أخرى: إن العمل يمتحن النظرية ويصحح ما قد يكون فيها من عيب أو قصور تماما كما فعل هذا القواس بقوسه.

فمظّعها عامينِ ماءَ لحائِها
وينظرُ منها: أيَّها هو غامزُ
أقام الثّقافُ والطريدةُ درأها
كما قوّمتْ ضِغنَ الشمّوسِ المهامِزُ(*64)

وذاق هذا القواس قوسه يختبرها شدة ولينا، فكانت نعم القوس فيهمّا جميعا، فزاد رضى واطمئنانا، وتضاعف الزهو والاعتزاز في نفسه. فإذا أصاب سهمّها ظبيا مات على مكانه، وإذا سمع صوتها الشجي كصوت الثكلى امتلأ ذعرا، فخذلته قوائمه فلم يستطع الفرار:

إذا أنبضَ الرامونَ عنها ترنّمت
ترنّمَ ثكلى أوجعتها الجنائزُ
هتوفٌ إذا ما خالطَ الظبيَ سهمُها
وإن رِيع منها أسلمتهُ النواقِزُ(*65)

لقد عبثت مشاعر «الثكلى» بهذا السياق من الرضى والاطمئنان والحبور والاعتزاز، فخلخلته وغيّرت من مذاقه ولونه، وسرت فيه فأعاقت حركته ونموه، فحار في مكانه لا يريم! إنه كظبي نافر في هذه الصحراء تملأ أعطافه الحياة، ويكتظ قلبه بالبهجة والرضى، أصابه سهمٌ فصرعه، أو انقذف في قلبه رعب قاتل، فهو في الحالين مقيد مكانه لا يبرحه، قيّده الموت أو الخوف لا فرق،. ما الذي أريد أن أقوله؟ بل ما الذي يريد الشماخ أن يثيره ويشيعه في هذا السياق العامر بالاطمئنان والبهجة والثقة؟ لقد تحولت القوس إلى امرأة مفجوعة بابنها فهي تنوح عليه «ترنم ثكلى»، فهل كان الشماخ يرشح بهذا التحول - أو الصورة - للفجيعة القادمة؟ أهي صورة مبكرة تنبىء بفجيعة بيع القوس وحزن القواس وندمه ولوعته؟ لقد خدع الذهب والمال وزخارف الحياة القواس، فتخلى عن قوسه، وكانت سقطته الفاجعة، كما يخدع الذهب والمال وزخارف الحياة صاحب القيم والمبادئ فيتخلى عن قيمه ومبادئه وتكون سقطته الفاجعة. فهل كان الشمّاخ يرهص

لهذه الفاجعة، بصورة الأم الثكلى؟ هذا هو ما أظنه. ومنذ هذه الحظة يتحول سياق القصة فيحل القلق والاضطراب والبلبلة محل الاطمئنان والبهجة والحبور، وتغدو نفس القواس مسرحا لصراع نفسي عنيف يتشاجر فيها ويتنازعها الحرص على القوس وحبها والتعلق بها من طرف وإغراء الذهب والمال ومكر المشتري ووسومة الناس من طرف آخر. لقد جاءت اللحظة الحرجة التي تختبر معادن الرجال فيتبين الصلب من الرخو. إننا جميعا نعشق المبادئ والقيم النبيلة ونتغنى بها، ولكن الذين يقوون على التضحية في سبيلها ودفع ضرائبها الباهظة قلائل. إن النفس أمّارة بالسوء، وإن نار الإغراء المتوهجة كجمر الذهب تذيب معادن النفوس إلا ما قل منها أو ندر.

فوافى بها أهل المواسم فانبرى
لها بَيِّع يُغلي بها السومَ رائِزُ
فقالَ له: هل تشتريها؟ فإنها
تُباعُ بما بِيعَ التِّلادُ الحرائزُ
فقال: إزارٌ شرعبيٌّ وأربعٌ
من السِّيراء أو أواقٍ نواجزُ
ثمانٍ من الكوريّ حُمرٌ كأنها
من الجمر ما أذكى على النار خابزُ
وبُردانِ من خالٍ وتسعون درهمًا
على ذاك مقروظٌ من الجلدِ ماعزُ(*66)

إنها نفسية تاجر ماكر خبيث يعرف كيف يتسلل إلى مواطن الضعف في النفس البشرية، ويعرف كيف يثيرها ويداعبها، فيستعرض أمامها مواطن الفتنة والإغراء موطنا موطنا في هذه الحياة المتبرجة الكاملة الزينة التي تخطر بدلالها وفتنتها الساحرة، ولايزال يروضها، ويتفنن في العرض والإغراء حتى تذل له وتنقاد! ولهذا شرع يفصل في الثمن كل هذا التفصيل فكأنما يريد أن يكسر صلابة الروح بهذه الطرقات المتتابعة، ويمتصّ رفضها وشموسها شيئا فشيئا، ويجرّعها الخديعة والباطل جرعة إثر جرعة إثر أخرى. وقد يثير هذا الإسهاب في الحديث عن الثمن «إلى نفاسة القوس، وإلى الإيغال في الإغراء» كما لاحظ د. إحسان عباس، ولكن وظيفته الحقة

هي ترويض نفس القواس وكسر صلابتها الروحية لا الحصول على القوس، أو قل تدمير «المبادئ أو القيم» بتدمير أتباعها ومعتنقيها. وإن لم يكن الصياد هو القوّاس نفسه - وهذا محتمل بل راجح - فإن الرأي السابق يزداد صلابة لأن هذا التفسير يعني وجود ثغرة كبيرة في القصة - وما أكثر الثغرات في الشعر! - يتحتم علينا الالتفات إيها إذا أردنا أن نفهم رمز القوس فهماً دقيقا. إن ثمة سؤالا ضائعا ينبغي أن نبحث عنه كي نسد الثغرة. هذا السؤال هو: كيف تهيأ لهذا الصياد الفقير المدقع أن يظفر بهذه القوس ويجعلها من تلاده؟ ومن أين له كل هذا المال وما فوقه ليشتريها من هذا التاجر الماكر الخبيث؟ لا أحد يعرف كيف حدث ذلك، فقد غابت القوس في جوف البيع أو انطمرت تحت الثياب والجلد والذهب والمال كما يغيب المبدأ ويتبدد في جوف خيانة معتنقيه له. ولم يبق في المشهد إلا القواس والثمن الذي قضبه والناس حوله شهود عليه أو على انهيار «المبدأ». لقد اندلعت نار احسرة والندم وشبّ ضرامها في نفس الرجل، ولكن ماذا يجدي الندم أو تنفع السرة بعد أن تصدعت النفس؟ البكاء والحسرة والندم ههنا صورة من بكاء الثكلى وحسرتها على ابنها الميت.

فـضـل يـنـاجـي نـفـسَـهُ وأمـيـرَهـا
أيـأتـي الـذي يُـعـطَـى بـهـا أم يُـجـاوز
قـالـوا لـه: بـايـع أخـاك ولا يـكـن
لـك الـيـومَ عـن ربـح مـن الـبـيـع لاهِـزُ
فـلـمـا شـراهـا فـاضـتِ الـعـينُ عَـبْـرةً
وفـي الـصـدرِ حـزّازٌ مـن الـوجـدِ حـامِـزُ(*67)

ولم يكن ظن الشماخ بالناس حسنا فيما يبدو، فقد انضموا إلى صف التاجر والمال، واشتركوا في تضليل القوّاس حتى انقاد إلى مأساته الفاجعة. ولو كانت القضية قضية عمل فحسب لكان من حق هذا القواس أن يكسب بعمله مالاً يسد به مفاقره دون ندم ولوعة، ولكنها قضية علاقة وجدانية حميمة بين المبدأ وحامله أو بين الهدف السامي وصاحبه، فإذا انهارت لم يعوضها مال وثياب، ولم يردّها بكاء وحسرة وندم.

هذه هي قصة الشمّاخ كما تصورها قوسه، قضية الإنسان حين يحلم بتحقيق ذلك - لأنه التبشير بالقيم والمبادئ، هو ذروة الإحساس بالذات

وصحوتها -، فيشقى في مطاردة هذا الحلم، ويخوض في سبيله صراعا قاسيا داخليا حينا وخارجيا حينا، فإذا كان طرفا الصراع غير متكافئين سقط هذا الإنسان الحالم سقطة البطل المدمرة، ولقي مصيره فردا متوحدا كشاهدة قبر.

ويزداد رمز القوس انكشافا ووضوحا حين نعارضه برمز آخر في هذا الشعر هو رمز «الجمانة». وإذا كانت حكاية القوس قد جاءت في معرض الحديث عن «الصيّاد» وحمر الوحش، فإن حكاية الجمانة أتت في شعر «المسيّب بن علس» في سياق «الغزل». وقصة «الجمانة» تقليد شعري موسوم بالحسن والبهاء، يصور الصيادين في الخليج العربي في رحلاتهمّ لصيد اللؤلؤ من أعماق مياه البحر. و«صيد اللؤلؤ» مهنة قديمة جدا ورثها أبناء الخليج عن أسلافهمّ الجاهليين من أبناء القبائل التي كانت تنزل قريبا من سيف البحر. وظلت هذه المهنة حية يتوارثها الخالف عن السالف حتى بداية عصر «النفط» حين فاضت أرض الجزيرة العربية المعطاء بخيراتها المدفونة فيها. ومن يقرأ الشعر الكويتي الحديث ولاسيما ديوان «مذكرات بحار» لمحمد الفايز يدرك أهمية هذه المهنة وشأنها الجليل في حياة أبناء الخليج حتى منتصف هذا القرن أو بعده بقليل، ويدرك أيضا كيف يجني صغر الرقعة الجغرافية التي يعيش فيها الشاعر، والقطيعة الثقافية بين أقطار الوطن العربي على الشعراء الكبار، فلا يكاد أحد يسمع بهمّ حتى يكون بين أهلهمّ وذويهمّ! يقص علينا «المسيب بن علس» حكاية هذه «الجمانة» في تفصيل عذب بديع، فيصور خروج الغواص في أربعة من الشركاء، اختلفت أصولهمّ وألوانهمّ، وتنازعوا فيما بينهمّ نزاعا طويلا، ثم ألقوا إليه مقاليد الأمر، فعلوا سفينة تهوي بهمّ في لجة البحر، وامتد بهمّ الزمن شعرا بعد شهر، حتى ساء ظنهمّ وغالهمّ البأس أو همّ، فألقى هذا البحار مراسي سفينتهمّ في منطقة محفوفة بالخطر والهلاك فاستقرت، ثم قذف بنفسه في البحر ملتهبا من الفقر شديد الظمأ، ينشد في هذه الأعماق حلما شاقا عزيز المنال. لقد قتلت هذه الجمانة والده من قبل، فصمم أن يتبعه أو أن يجيء بها وهي أمنية العمر، فظل مغمورا بالماء نصف النهار، لا يدري أصحابه من أمره شيئا، حتى تعرّى الحلم بين يديه بديعا فاتنا كقوس قزح: لقد أصاب منية النفس، فجاء بها صدفية مضيئة كالجمر!! وهبّ

المشترون يغرونه: يرقفون له القول، ويدفعون بها ثمنا غاليا، وهو يمنعها عنهمّ زاهدا فيما يدفعون، وراغبا عن كل أمر سواها، وصاحبه يوسوس له ويزيده إغراء: ألا تبيع؟ وهو يزداد ازورارا وتصامما عنهم. فطفق الملاحون «يسجدون» لها، وانقطع هو إليها يعانقها ويضمها إلى نحره! ألم أقل: إن المسيب يقص علينا حكاية هذه الدرة قصا بديعا مدهشا؟

كجمانةِ البحريّ جاء بها ... غوّاصُها من لجّة البحرِ

صَلِبَ الفؤادِ رئيسَ أربعةٍ ... متخالفي الألوان والنجّرِ

فتنازعوا حتى إذا اجتمعوا ... ألقوا إليه مقالدَ الأمرِ

وَعَلَتْ بهمّ سجحاءُ خادمةٌ ... تهوي بهمّ في لجّة البحرِ

حتى إذا ما ساء ظنهمٌّ ... ومضى بهمّ شهرٌ إلى شهرِ

ألقى مراسِيَه بتهلكةٍ ... ثبتت مراسيها فما تجري

فانصبَّ أسقفُ رأسُه لَبِدٌ ... نُزِعَتْ رباعيتاه للصبرِ

أشغى يمجُّ الزيتَ مُلتمِسٌ ... ظمآنُ ملتهبٌ من الفقرِ

قتلت أباه فقال: أتبعُهُ ... أو أستفيدُ رغيبةَ الدهرِ

نَصَفَ النهارُ الماءُ غامِرُهُ ... ورفيقهُ بالغيب لا يدري

فأصابَ مُنيَتَه فجاء بها ... صدفيّةً كمضيئةِ الجمرِ

يُعطى بها ثمنا ويمنعها ... ويقولُ صاحبُهُ: ألا تشري؟

وتـــرى الـــصــــراريَ يـــســـجــــدون لـــهـــا
ويـــضـــمّـــهـــا بـــيـــديـــه لـــلـــنّـــحـــرِ[*68]

لقد سبق أن ذكرت في تفاريق الحديث أنني وقفت على هذه القصيدة، وقلت فيها بعض القول[03] . وأحب الآن أن أستتم القول فيها، فليكن ذا مِرّة إن أمكن المرار.

هذا تقليد مثقل بالشقاء والخوف والتعب والكفاح المر الشديد كما يشهد بذلك النص، فهو يصور صياد اللؤلؤ في صراعه الطويل المحفوف بالهلاك والخيبة ضد البحر وأمواجه وكائناته، وتبدو البيئة البحرية أشد هولا وأقسى عريكة من بيئة الصحراء. فهل كان المسيب يريد تصوير حياة هؤلاء الصيادين القاسية الضنكة في ذلك العصر؟ قد يكون أراد ذلك حقا، وهذه هي الدلالة التاريخية النسبية للنص، ولكن دلالته الإنسانية الرحبة العميقة تتجلى في تمجيد العمل والشقاء والكفاح ومصابرة الشدائد، فهو يرتقي بهذا التقليد فيصوغ من الفردي والجزئي والعارض النموذجي والشامل والدائم، وبذلك يكون نموذج الصياد تجريدا للكثرة وتعميما لها. وتتجلى هذه الدلالة الإنسانية في هذه الرمزية الوهاجة كالجمر، فهذا الصراع هو رمز للصراع الإنساني عامة، وهو تبشير به ودعوة حارة إليه. إن الحياة الإنسانية مملوءة بالشدائد التاريخية، ولكن جدارة الإنسان بإنسانيته تتحقق بروح المقاومة والكفاح ضد شروطه التاريخية. إن نفس «المسيب» مفعمة بالثقة بهذا الصياد وبجدارته الفذّة بالإنسانية الحقة، وهو لذلك شدد العناية به، مسرف في تصويره والحديث عنه على نقيض ما كان عليه الشماخ الذي أولى اقوس عناية تضارع عنايته بالقواس بل تفوقها. وكل الصفات التي وصف المسيب الغواص بها تنبئ بانتصاره القادم، بل هي منذ مطلع النص ترشح للظفر، وتكشف عن صلابة الروح وقوة الإرادة والتصميم:

صـــلـــب الـــفـــؤاد رئـــيـــس أربـــعـــة
مـــتـــخـــالـــفـــي الألـــوان والـــنّـــجـــر

إن صلابة الفؤاد صفة تلفت النظر، فهو لا يصفه بقوة الجسم ومتانة البنيان، بل يصفه بصلابة الروح. ولا تظفر الصفات الجسدية للصياد إلا باهتمام يسير قياسا إلى صفاته المعنوية التي تلوح بارزة منذ مطلع النص إلى آخره. وفكرة «السيادة أو الرئاسة» هي الأخرى فكرة دالة على مزاياه

العقلية والنفسية وما يتمتع به من منطق وحكمة وحسن تصرف وقوة إرادة، فقد تنازع هؤلاء البحارة فيما بينهمّ نزاعا طويلا، ولكنهمّ - على تنازعهمّ واختلاف أجناسهمّ وألوانهمّ - ألقوا إليه مقاليد الأمر يسوسهمّ كما يرى. وهو ثاقب البصر غير عابئ بالهلاك أو الخطر، فقد اختار مكانا خطرا مهلكا مقرا لسفينته «ألقى مراسيه بتهلكة»، وهو صبور لا يعرف الضيق أو الملل أو اليأس والقنوط «نزعت رباعيتاه للصبر». وهذه الصفات كلها امتداد للصفتين الأوليين وتنمية لهمّا. وهو «مصمم» على تحقيق هدفه تصميما مطلقا لا يساوره الشك، ولا يخامره التردد، فهو إما أن يموت وإما أن يحق ما صمم عليه:

قتلت أباه فقال أتبعه

أو أستفيد رغيبة الدهر

بل هو يقدم احتمال الموت على احتمال الظفر، فلا يرتجف ولا يتلجلج ولا يتردد، ويسمي القتل والموت «تبعا أو تباعا» لوالده. وهذه صفة أخرى تنبع من رحم الصفات السابقة وتنميها في الوقت ذاته. بل إن الفعل «انصب» «فانصب أسقف...» يوحي لنا بصورة واحد من سباع الطير، صقر أو نسر، وهو ينصب على فريسته انصبابا. وقد قرن هذه الصفات جميعا أو ترجمها عمليا بمجالدة أعماق البحر ومخاوفه وحيدا نصف نهار كامل لا يعرف عنه أصحابه شيئا أي شيء:

نصف النهار الماء غامره

ورفيقه بالغيب لا يدري

ألا تدل هذه الصفات كلها على شخصية فذة متميزة؟ ألا ترشح لظفره في الجولة القادمة بعد الحصول على «الجمانة»؟ هذه شخصية متأبية على الضعف، مستعصية على الإغراء، قاصدة لهدفها كطلقة من رصاص، نافرة في غير اكتراث من كل أمر آخر مهمّا جل وعلا في عيون الآخر:

فأصاب منيته فجاء بها

صدقية كمضيئة الجمر

يعطى بها ثمنا ويمنعها

ويقول صاحبه: ألا تشري؟

هل استوقفك هذا الفعل «أصاب»؟ إن له من ثراء الدلالة ما للفعل

«انصب» الذي لم يزل عالقا بلساننا بعد. لقد ظفر بأمنية العمر، فإذا هي متوهجة كالجمر! هل نذكر صور الثور المنتصر المشرقة المتوهجة كالكوكب الدري حينا وكقبس من النار حينا؟ إن فكرة «الهداية» أبين من أي أمر آخر. إنها الهداية النابعة من «المبدأ» أو «الهدف نفسه». إن نور هذه «الجمانة» يصدر عنها، ويفيض منها أينما كانت. ولم يكن الأمر كذلك في قصة «القوس». كانت الشمس هادية للشاعر - أو القوّاس - وهو على قمة الهضبة فأنارت أمامه الطريق، ولكنها لم تظهر حين وافى بقوسه موسم الحج، ولم تكن تلك القوس مضيئة فغامت رؤيته، وتبلبل فكره، وسقط سقطته المدمرة. نحن هنا في قصة المانة أمام إنسان مؤمن بهدفه أو مبدئه إيمانا مطلقا لا يتزعزع، مصمم عليه تصميما قاطعا كحد السيف، جليد عنيد في الدفاع عنه والصراع في سبيله، تسعفه صلابة الروح ودربة الكفاح، وأمام «مبدأ» أو «هدف» سام جليل ينير أمام صاحبه سبل الحياة فلا تُخشى عليه حيرة أو ضلال. ولذلك كان الحديث عن «الثمن» هنا - على نقيض ما كان في قصة القوس - خافتا ضعيفا قصير المدى كموجة نبعت من مياه الشاطئ الضحلة، وانكسرت ثم تبددت وتلاشت قبل أن تصل إلى صخوره الصلبة:

يُعطى بها ثمنا ويمنعها

ويقول صاحبه: ألا تشري؟

لا وجود للصراع النفسي ههنا، فالقضية محسومة لا تتسع لخلاف أو جدل. ذات محصنة بصلابة الروح والمبدأ، منيعة في شمم وإباء. وأرجو أن يستوقفك هذا الفعل «يمنعها» وما فيه من دلالة المنعة والقوة ورد الضيم، فهذه «الجمانة» يهددها ضرب من الظلم أو العدوان، فيصونها هذا الغواص ويمنعها، فهي في حرز حريز. ولا تجدي وسوسة الناس أو الأصحاب ههنا، أو إغراؤهمّ له بالبيع «إن الحب عن العذّال في صمم»! إنها صحوة العقل والروح معا فمن أين ينفذ إليها الضعف أو تتخطفها المخاتلة والخداع؟ لقد أصم هذا الغواص كلتا أذنيه عن صوت المال ووعوعة الإغراء وحسيس الصحب، وطفق يضم هذه «الجمانة» إلى صدره ويعانقها كما يضم عاشق حبيبه، والملاحون من حوله «يسجدون» لها!

وترى الصراريَ يسجدون لها

ويضمُّها بيديه للنّحرِ

أترى ما في هذا المشهد من مشاعر الهيبة والجلال، وأحاسيس الغبطة التي تورق في القلب وتخضر، والتي تجوب أرجاء النفس كطيور النورس البيضاء التي تدفّ وتعلو مبشرة سفن الرحيل بأمن الشواطئ؟ وماذا تكون هذه الجمانة إن لم تكن رمزا لمبدأ أو هدف سام في الحياة؟ هدف يستحق كل هذا الشقاء والكفاح، وكل هذا الضن به والمحافظة عليه، بل يستحق أن يموت الإنسان في سبيله، ويسجد الناس له. هدف يسمو بالروح فوق نثرية الحياة الباردة الجوفاء، ويضيء متوهجا كالجمر أمام عشاقه، فلا يملكون إلا الكفاح في سبيله، والإخلاص له، ولا يملك الآخرون إلا أن يحنوا رؤوسهم إجلالا وتقديرا، ويخرّوا له ساجدين.

الخاتمة

هذه مضارب القبائل، أو هذه بعض أطلالها الدارسة وقد غدت نهبا لعوادي الدهر وصروفه، فلا نكاد نتبين منها إلا آياتها التي استعصت على الفناء. وقد حاولت في هذه الصفحات التي بين يديك، كما حاول غيري في غيرها، مساءلتها عن أهلها الذين طوى الزمن ما بيننا وبينهمّ، ولا أدري هل استعجمت أم باحت بأسرارها الغامضة؟ لقد رأيت أكثر الباحثين بين معجب ومفتون بهذا الشعر، ففتشت عن سر هذا الإعجاب وعلّة تلك الفتنة فيما كتبوه فلم أظفر بما يبل الريق وينقع الغلّة، فكأنما كنت أحد أولئك الشعراء الذين يشيمون البروق البعيدة ويرتفقون لها، فتخلف ظنونهمّ إلا قليلا. ما أكثر ما راد الباحثون شعاب هذا الشعر، وارتقوا حزونه الصلبة، حتى وقع في الوهمّ أو كاد أنهمّ يجوبون أرضا ذلولا موطأة الأكناف! وانعقد في النفوس وهمّ عجيب غريب حول سذاجة هذا الشعر وقربه ممن أراد المسير إليه، فكأن تكرار الحديث عن قضية ما وشيوعه أمران مرادفان لوضوحها أو ناجمان عن هذا الوضوح، ولم يخطر ببال أكثرنا أنهمّا أمران يكافحان الإحساس باليقظة والشعور بالمسؤولية، ويغيِّبان من حيث لا نحب ولا نريد جوهر هذه القضية وحقيقتها. عن هذا الإحساس بعقم التكرار وما يوحي به من وضوح زائف، صدرت في هذه الدراسة مؤمنا بأن الشعر تعبير عن تجارب البشر وتصوير لها وموقف منها، مع ملاحظة أمرين اثنين همّا: كيفية القول الشعري الغامض البوّاح معا في آن، وعمق التجارب الإنسانية

وتعقيدها مهمّا بدت مناقضة لهذا العمق والتعقيد أو موحية بغيرهمّا، فطبيعة النفس الإنسانية عامة - كما يعلمنا علم النفس - طبيعة معقدة غامضة، وأولى بنفوس الشعراء الحساسة أن تكون أخصب وأغمض. وقد وجدت لزاما عليّ أن أوطئ لهذه النظرة المستأنفة في شعرنا القديم بالنظر في واقعنا النقدي الراهن، وتسجيل عدد من الملاحظات له أو عليه رابطا بينه وبين ثقافتنا المعاصرة التي تتنازعها مواقف شتى هي: انحياز منهجي أو اغتراب، وموقف مثالي زائف يتمثل في دخول صدفة التاريخ وشد الحاضر والمستقبل إلى داخلها، وقلق تاريخي خصب عرفته الحضارات كلها في مراحلها الانتقالية، ويتمثل هذا القلق في الرغبة الجارفة في الحرص على مقومات شخصيتنا التاريخية، واللهفة العميقة لإغناء هذه الشخصية بروح حضارة عصرنا الراهن وإنجازاته الضخمة. وما كان لهذا الحديث أن يستقيم دون ربطه بالحياة العربية الراهنة التي تبدو لي مأزومة في جوانبها جميعا. وقد خصصت الحديث فوقفته على اتجاه واحد من اتجاهات نقدنا الجديد هو «الاتجاه الأسطوري»، فنظرت في أصوله النظرية وتطبيقاته على شعرنا القديم محللا وناقدا، وانتهيت من ذلك إلى طائفة من الآراء والأحكام في ضوء تصوري لوظيفة النقد ومفهوم الشعر. وأنا أعرف - كما يعرف كثيرون غيري - أن «الاتجاه الأسطوري» واحد من اتجاهات النقد الجديد لا أكثر، ولكنني أعرف - كما يعرفون أيضا - أن الحديث عن هذه الاتجاهات كلها في أصولها النظرية وتطبيقاتها على شعرنا القديم حديث متشعب طويل يستحق أن تُفرد له دراسات شتى لا دراسة واحدة، ولذا لم يكن ثمة مناص من قصر الكلام على هذا الاتجاه قصرا يحكمه الاستقصاء والتدقيق والتحليل والنقد.

وحين طويت الحديث عن نقد الآخرين مضيت أنظر في هذا الشعر، بل في ظواهره المعقدة الغامضة ومناطقه العذراء مستضيئا بمنهج نقدي لا أبالغ إذا وصفته بأنه أحد اتجاهات النقد الجديد - ومن هنا لم يكن ممكنا تسمية البحث: شعرنا القديم والنقد الأسطوري -، وجعلت همّي الكشف عن مجالين من مجالات رؤية الشاعر الجاهلي همّا: الذات والكون. وقد تبين لي أن رؤية الذات تنتشر في أودية هذا الشعر وشعابه، ولا يقتصر ظهورها على ما عرف بمصطلح «المقدمة» عند الباحثين. كما بدا لي أنها

رؤية مراوغة ترامقنا النظر حينا وتخاتلنا أحيانا وتتلفع بغموض الشعر معظم الأحيان، ولذا جعلت الحديث عنها قسمين: الذات السافرة والذات المقنّعة. وتبين لي أن رؤية الكون أشد معاسرة وغموضا، ولكنها - بل: ولذا فهي - أعظم فتنة وأوغل في القلب. وليست تظهر هذه الرؤية في طرف من أطراف هذا الشعر كما تظهر في تلك الموضوعات الشعرية الوعرة التي تلتوي دونها الدروب ويكثر فيها العِثار، فإذا ما صبرت النفس وأخذتها بالزمام انطلقت هذه الموضوعات في فضاء الروح كسرب من الحمام يدف ويعلو!

إنها هذه الموضوعات أو المشكلات الإنسانية الخالدة التي تؤرق البشر أبد الدهر، وهل يؤرق الإنسان أمر كما تؤرقه هشاشة الياة وتلاشيها، وجوهرها أو ناموسها الخالد المتمثل في الصراع، وغموضها ولا منطقيتها، وهل يُرمض العقلَ أمر كما ترمضه مشكلة الانتماء التي تشب وترعرع في النفس وتجري في دم العروق فإذا هي ونحن شيء واحد، وهل تساور النفس قضية كما تساورها قضية «المبدأ» أو «الهدف»؟ وأي أمر أقسى على الإنسان من قسوة الدهر الغاشمة وجبروت الموت وغموضه؟ هذه هي القضايا الكونية التي أرقت الشاعر الجاهلي وأرمضته، فنفت عنه السكينة وأشعلت بين جوانحه نار القلق. وقد حاولت - بصدق وإخلاص وصبر مرّ جميل - أن أكشف عن رؤية هؤلاء الشعراء لهذه القضايا وعن رؤيتهمّ لذواتهمّ، لا أفسر النصوص على حمل ما لا طاقة لها به، ولا أستكثر الحمل إذا رأيتها قادرة عليه. وبعبارة أخرى: كانت وردة النص أغلى وأجمل من كل تصور أو افتراض، وكانت فراشة القلب تطير فوقها وتحوم حولها وترهف السمع لكل ما تبوح به من أسرار. فإذا استطبت هذه الأسرار فمن الحديث ما يستطاب، وإذا أرهقك معرفتها وأرقتك فهذه وظيفة المعرفة أو ضريبتها الباهظة.

هذه رحلة أخرى في نجود شعرنا القديم وحزونه، تدجّى بعض ليلها حتى كأَنّ الأعشى عناه بقوله:

وليلٍ يقولُ القومُ من ظُلماته
سواءٌ صحيحاتُ العيون وعُورُها

وانكشف بعض نهارها حتى كأنه يوم من أيام السَّموم، خاللتُ فيها هؤلاء الشعراء، وشِمت بروق أمانيهمّ، وحدَدّتُ القلب أسمع بعض شجوهمّ،

ووردت من مياههمّ ما قال فيه أحدهمّ:

كـــأنّ مـــزاحـــفَ الحـــيّـــاتِ فـــيـــه

قُــبـيـــل الــصــبـــح آثـــارُ الـــســـيّـــاط

ما أحسن ما قال!

وأخشى أن أكون قد حملت إليك ما يحمله حاطب ليل. فإن أكن قد فعلت فعذري أنه الشعر الساحر، أليس الشاعر ساحر كلمات؟ ولكنني لا أرتاب في أنك سترى - وأنت المنصف - فيما كتبت بعض روح هذا السحر وأطيافه الفاتنة. ولعلي أحملك على النظر فيما استقر في نفسك من أمر هذا الشعر، وحسبي هذا.

ولــو كــان يــفــنــى الــشــعــرُ أفــنــاه مــاقــرت

حــيــاضُــكَ مــنــه فــي الــعــصــور الــذواهــب

ولــكــنـــه صـــوبُ الـــعـــقـــولِ إذا انجــلـــت

ســحـــائـــبُ مـــنـــه أُعـــقـــبـــت بـــســـحـــائـــب

لا الشعر يفنى، ولا الحديث عنه ينتهي، ولكن الزمن........

فــلا تَــنـــلـــك الـــلـــيـــالـــي إنّ أيـــديَـــهـــا

إذا ضـــربـــن كـــســـرن الـــنـــبـــع بـــالـــغَـــرَب

ولا يُـــعِـــنَّ عـــدوّاً أنـــت قـــاهـــرُهُ

فـــإنـــهـــنّ يَـــصـــدن الـــصـــقـــرَ بـــالخَـــرب(*69)

الحواشي

(*) أجدك أجِدًّا منك، أحقا. الرهن: القلوب. الخدور: ما جُللت به الهوادج، ج خدر: وهو الستر الذي يواري من وراءه. النعاج: بقر الوحش. قو: موضع. كوانس: داخلات في كنسهنِ. حسرًّا عنها الستور: مكشوفة عنها. الجلالة: الناقة الجليلة الخلق. الأجد: الموثقة. العسير: التي لم ترض. أذن: سمعن. صور: موائل. ربعي: ابن الشاعر. حزبت: دهمت. السورة: ههنا المجد. غِبّة: عاقبته. الخير: الكرم. الضغن: الحقد. الحسك: الحقد والعداوة. رفعوا الأعنة: كناية عن الحرب ههنا. القتير: رؤوس مسامير الدروع. حتى يصيروا: حتى يعطفوا إلى الحق ويرجعوا إليه.

(*1) بنات الدهر: صروفه ونوائبه.

(*2) جلّح عيه الدهر: أتى عليه، حمل عليه. أقصدتني: أصابتني. انتحى لي: اعترض لي.

(*3) العرض: الجانب. النافذات: السهام. أفواق: ج. فُوق، وهو مجرى الوتر من السهم.

-*4) اللونان: الخير والشر.

(*5) الشبا: الحدّ.

(*6) الأنس الجبل: الناس الكثيرون.

(*7) أحمّت: حانت. وتقدير الكلام: وما يغني أمراً حانت منيته ولد ولا مال.

(*8) غمدان: حصن منيع باليمن: أراجيل: رجال. الأحبوش: الحبش الأسود: أراد به الحيّة. آلف. آنس بالمكان مقيم فيه. يخبّ: يسرع. القائف: الذي يقفو الأثر أي يتبعه.

(*9) التلف: الهلاك. مقنّع. ملفوف بأكفانه.

(*10) وما تنقص الأيام والدهر ينفد: أي إن الشيء الذي تأخذ منه الأيام يتناقص يوما بعد يوم حتى ينفد. الطول: الحبل. ثنياه: طرفاه. الحنف: الموت.

(*11) الرمل: المكان الحسن الهواء. الطرّاق: الذين يضربون بالحصى ويتكهنون.

(*12) بينا: بينما. خائنة: منقضة. دفوف: تمر فويق الأرض. أوحت: أخبرت. تعيف: تزجر، ومعنى البيت: أن تلك العقاب قد أوحت له بشر، فقال لصاحبه: ألا تزجرها فتعرف ما تنبئ به؟ العادية: القوم. الحوض اللقيف: الذي نخر وضب الماء أسفله. يقول: غشية هؤلاء القوم بجمعهم فكأنهم حوض يتقوّض. ذات فرغ: أراد طعنة. لها نفذ: نفذت من جانبه الآخر فشقته كما شُق الثوب البالي. الحشيف: الثوب البالي. أبانه: عرفه.

(*13) المخلوس: المسلوب. مكذوب: لا ينال شيئا من أمله. ذو سلب: الذي سلب شيئا من غيره.

(*14) خفّ عوّدي: كناية عن الموت. العوّد: الناس الذين يعودون المريض للاطمئنان عليه.

(*15) المجلّحة: المصممة على الشيء.

(*16) الخالج: الموت - يخلج الإنسان أي يجذبه إليه فيذهب به. الترقيح: الإصلاح. يعبث: يفسد. الهمج: البعوض.

(*17) الإمّة: غضارة العيش والنعمة.

(*18) يحور: يصير.

(*19) حادي الموت: سائق الموت. يحار: من الحيرة.

(*20) عدولا: جورا، عدلوا فيها عن الحق. خزي الحياة: عارها. الطعام الوبيل: الطعام غير المستمرأ أو غير المستساغ.
(*21) الضيم: الظلم. جلدك أملس: لم يلحق به عار.
(*22) الإسار: الأسر. المنّة: أن يمنّوا عليه بإطلاق سراحه. أخرى: أراد بها خطته التي نفذها. أصادي النفس: أدير الرأي حتى أصل إلى أقومه. الصفا: الحجارة: الجؤجؤ: الصدر. العبل: الضخم. مخصّر: دقيق.
(*23) المعتب: المراجع المرضي، أي ليس الدهر بمراجع من جزع منه بما يحب. أودى: هلك.
(*24) غاد ورائح: ذاهب وآت. حشرجت: أراد النفس.
(*25) الوغى: الحرب. قام عوّدي: كناية عن موته. الكميت: الخمرة. الكرّ: العطف. المضاف: المهموم: المحنّب: الفرس. السيد: الذئب. الغضا: شجر. المتورّد: الذي يطلب ورود الماء. نبّهته: هيّجته. يوم الدّجن: يوم ندى ومطر خفيف أو يوم غيم يلبس أقطار السماء، وتقصير اليوم يكون باللهو. البهكنة: الجارية الطيبة الرائحة الخفيفة الروح المليحة الحلوة اللسان. الطراف: الخباء. الصدي: العطشان. النحّام: الكثير السعال عند طلب الحاجة منه. الغوي: التابع هواه ولذّاته. ما تنقص الأيام ينفد: أي أن الشيء الذي تنقصه الأيام يوما بعد يوم سينفد لا محالة.
(*26) يقول: مالكن تبكين، وإنما يبكي علي نسائي وأهلي. أكناف راية: الأماكن المحيطة بهذا الموضع. حثن: موضع.
(*27) عبشمية: نسبة إلى عبد شمس. لم تري: على الالتفات، وروي: لم ترى، وفي هذه الرواية بحث طويل. عرسي: زوجي.
(*28) الرمس: القبر. رهوة: مكان. الأصداء: الهام، ج صدى: نَطيح: كاسف البال لا يصيب خيرا.
(*29) الصرم: القطع. سميج: ليس عنده خير. ابن عنبس: رجل يرثيه. الشؤون: مجاري الدمع. لجوج: أراد وقد لج دمع لجوج.
(*30) المصفد: المقيّد. أن يفادى: أراد ألا يادى، أي لا يجد من يفتديه.
(*31) الغرر: التعريض للهلاك. الشفاق: الشفقة. الأساة: الأطباء. الزفيف: السرعة. العطن: المرعى. الغسلة: نبات الخطمى. رموا: أصلحوا. ثار به النفر: وثبوا عليه واجتمعوا ليحملوه. يجتبر: يقبل الإصلاح.
(*32) العرفاء: الضبع سميت بذلك لعرف من الشعر في قفاها. الفليلة: القطعة من الشعر. تخمع: تظلع. تراصده: ترصده ليموت فتأكله لأنه مثقل بالجراح. الرمق: البقية من العيش. المطمع: هنا المرجو موته. تنشطني: تجذبني. تلحم إجريا: تطعم جراءها اللحم. العرين: الأجمة. الأضيع: الضائع.
(*33) المربّة: المقيمة. لقد وقعن على لحم: أي كان قبل موته ممنّعا. الردّم: موضع. غير هار: غير ضعيف، وهشم مثل ذلك.
(*34) بيتتني: يريد الخطوب التي ذكرها في البيت السابق. شرع: واردة على صدره خلست: سرفت. أحذتني: أعطتني. بان: فارق وغاب.
(*35) تبين: تفارق.
(*36 وشجت: اشتبكت واتصلت. الجرم: البدن. أنضي: أهزل. الخرق: الفلاة. الأمق: الطويل. اللهام: الجيش الضخم، وكذلك المجر. القحم: الشرف. الرغاب: الواسعة.
(*37) الشرب: ج شارب. أصدع: أشق. القينة: المغنية، يريد أنه يعطي كلاً منهما شطر ردائه.

شمصها: نفرها. الليبق: الظريف الرفيق الحاذق. القناة: الرمح. السباء: اشتراء الخمر. الروي: الممتلئ. الأيسار: الذين يضربون قداح الميسر.

(*38) برود: أراد الثغر البارد. الرجراجة: المرأة الممتلئة.

(*39) آل محرق: لقب بعض ملوك العرب. بلد: تراب. الحارثان: ملكان من ملوك العرب هما الحارث الأصغر والحارث الأكبر. المصانع: القصور. تبّع: ملك من ملوك اليمن. عرق الثرى: آدم لأنه خلق من الطين. الغول: ههنا المنيّة. المهيع: البين الواضح.

(*40) إياد: قبيلة. الخورنق. قصر بالحيرة. السدير: قصر أو نهر بالحيرة. بارق: ماء بالعراق. سِنداد: نهر قريب من الحيرة، غنوا: أقاموا.

(*41) الجد: الحظ. الإيضاع: ضرب من السير. القوى: ج قوة. أيد: قوي. المرّة: شدة القتل، أمررت الحبل. أحكمت فتله. مأمون العقد: أي يؤمن انحلالها. حصه الدهر: أسقط عنه ماله ونشبه. انتضاه: سلّه وأخرجه. السيد: الشعر، وأراد المعز.

(*42) أفلح بما شئت: عش كما تشاء.

(*43) ما تقضى الحقوق: قضاء الحقوق. القرارة: المطمئن من الأرض. الريع: المرتفع. التئق: الممتلئ. يفوق: أخذه البهر. العرج: الضياع. صحلت: بحت. الخزيق: الجماعة.

(*44) استقلوا: ارتحلوا. النية: وجهة المسافر. فريق: متفرقة. العرى: طوق القلادة. يليق: يثبت. أناة: حليمة. مبتلة: تامة الخلق.

(*45) شمصها: نفرها. القنا: الرماح. العادية: الخيل. سوم الجراد: انتشاره في المراعي. وزعتها: كففتها. أنحوا: وجهوا. العوالي: الرماح.

(*46) خلى مكانه. مات. الوقاف: المحجم عن القتال. الربيئة. الطليعة. المشيح: الجاد. المحقوقف: المعوج. الملبد: الفرس عليه لبد السرج.

(*47) السيب: العطاء.

(*48) غواريه: أمواجه. العيران. الناحيتان. الركام: الحطام. الينبوت: شجر. الخضد: ما تكسر. الخيزرانة: سكان السفينة. الأبن: الإعياء: النافلة: العطاء الزائد.

(*49) مروراة: لا نبات ولا ماء فيها. السبع: المفترس من الحيوان. يعتركان: يلتمس كل منهما أكل الآخر من الجدب. الأسماط: البالية ههنا.

(*50) الكدرية: القطاة. الحذاء: السريعة. مران: قرية كثيرة العيون والآبار والمزارع. الشرب: الطعام الذي إذا أكلته شربت عليه. أمغر الساقين: صقر. مختضع: منقض. الزغب: صغار الريش. الذنابي: ذنب الطائر. الضرب: الإسراع ههنا. كرجع العين أبطؤه: سريع جدا بمنزلة رد الطرف. الجؤجؤ: الصدر. سكاء: لا أذن لها. النوطة: الحوصلة. المجاجة: ما مجت في منقاره. الظمء: وقت الشرب. منهرت:، واسع: التسبيد: وقت طلوع الريش. الزيب: كثرة الريش.

(*51) شعوب: المنية. محروب: مسلوب.

(*52) لقوة: عقاب. القلوب: قلوب الطير التي تصطادها. إرم: رابية. العذوب: الذي لا يأكل ولا يشرب. الرقوب: التي لا يبقى لها ولد. الضريب: الجيلد. وذلك من نهضة قريب: أي هي قريبة من النهوض إذا ما رأت صيدا. اشتال: رفع ذنبه. المذؤوب: الخائف. حردت: قصدت. تسيب: تنساب. الحملاق: ما غطته الجفون من بياض مقلة العين. الجبوب: الحجارة. جدلته: طرحته أرضا، من الجدالة وهي الأرض. يضغو: يصيح. مخلبها: ظفرها. الدف: الجنب. الحيزوم: الصدر. منقوب: مثقوب.

(*53) هذه الصفوف المتلاحقة من الأسماء (ملحوب.... قفاجبر) هي أسماء أمكنة. ليس بها عريب: ليس فيها أحد من ذكر أو أنثى.

(*54) شعوب: المنية: محروب: مسلوب.

(*55) الفيقة: اللبن الذي يجتمع في الضرع بين الحلبتين. شق النفس: أراد ولدها. لو رضع: لو كان حيا فيرضع. المعهد: المكان الذي تركته فيه. المسك: الجلد - سافت: شمّت.

(*56) انم: ارفع. القتود: الرحل. العيرانة: الناقة القوية كالعير. الأجد: الموثقة الخلق. النحض: اللحم. القعو: البكرة. المسد: الحبل. وجرة: موضع. موشي أكارعه: قوائمه منقطة. طاوي المصير: ضامر البطن. الصيق: الحداد. الفرد: المسلول. أسرت: جاءت ليلا. سارية: سحابة. تزجي: تدفع وتسوق. الشمال: ريح الشمال. الشوامت: القوائم، ويريد بطوعها إسراعها. الصرد: البرد. استمر به: اشتد به وقوي. صمع: ضوامر. بريات من الحرد: بريئات من العرج. ضمران وواشق. كلبان. يوزعه: يغريه. المحجر: حمى القبيلة. النجد: الشجاع. الفريصة: لحم الكتف. المدرى: القرن. المبيطر: البيطار. العضد: داء يصيب الكتف. السفود: حديدة الشواء. المفتأد: موضع النار. يعجم: يعلك. الأود: الاعوجاج. الإقعاص: القتل السريع. العقل: الدية. القود: القصاص. المولى: الناصر والصاحب.

(*57) الصوار: قطيع البقر الوحشي: نطوف: مطرة غزيرة. الغرقد والضال: ضربان من الشجر.

(*58) أرطاة: شجرة الأرطى. غبية: مطرة.

(*59) الأرى: العسل. أراد هذه الخمرة التي سبق ذكرها تمتزج بالعسل. تهوي: تطير. المغرب: المكان الذي لا تدري ما وراءه. ليط الشمس: أراد لونها. تأري: تعمل، وأراد: بأري التي تعملها اليعاسيب، واليعسوب أمير النحل. الشاهق: قمة الجبل. الجوارس: ذكور النحل. تأري الشعوف: تعمل فيها، والشعوف: أعالي الجبل. ألهاب: ج لهب وهو الشق في الجبل. مضيقا شعابها: شعابها ضيقة. الثمراء: جبل، وقيل شجر مثمر أو جمع ثمرة. مراضيع: أراد صغار النحل. الخالدي: رجل من بني خالد. حصى الخذف: كأنها من صغرها الحصى الذي ترميد يد الأعسر. تكبو: تزل. إبابها: جماعتها. وأراد كلما استقلت في الجبل كبت. أجدبها: أجد أمره. الأخرى: أراد للأرض. حرام: اسم العسال. مبينا عرضها: أراد قرص شهدة العسل البارز أمامه. أعلق أسباب المنية: علق حباله وتدلى عليها. ثقوفته: خبرته. السب والخيطة: الحبل والوتد. بجرداء: على صخرة جرداء. الوكف: بساط من الجلد. يكبو غرابها: يزل عنها الغراب لملاستها. اجتلاها: طردها. الإيام: الدخان. تحيزت: اجتمع بعضها إلى بعض. ثبات: جماعات.

(*60) الأغر المشهّر: الفرس، يعني جاء سابقا غيره من الخيل فمسح الناس وجهه إكراما له، وحبا له.

(*61) الثقاف: خشبة خاصة تسوى بها القسي. الطريدة: قصبة خاصة تُبرى بها القسي. الدرء» الاعوجاج. الجموح: الفرس الجموح، وتقويم ضغنها: ترويضها حتى يلين قيادها. المهامز: ج مهماز: تنخس به الدواب لتستقيم.

(*62) شراها: باعها. حزّاز: قاطع: حامز: ممض محرق.

(*63) الضال: شجر تتخذ منه السهام. الشذب: الأغصان المتفرقة المتهدّلة. كنها: سترها. الغيل: الشجر الملتف. متلاحز: متضايق دخل بعضه في بعض. ينجو: يقطع ما يؤذي. ينغل: يدخل في شيء متلاحم على مشقة. بارز: ظاهر للشمس. أنحى عليها: أقبل يقطعها. غراب الفأس: حدّها. العضاة: شجر ضخم ذو شوك. مشارز: شرس. ازورّ: مال وأعرض. يحاوز: يخالط ويصاحب.

(*64) مظّعها: وضعها في الشمس لتشرب ماء قشرها. غمز العود: جسّه لينظر أين يلينه ويقيمه. الثقاف: خشبة تسوى بها القوس. الطريدة: قصبة تبرى بها القوس. الدرء: الاعوجاج. الشموس: الفرس الجموح. المهامز: ج مهماز، تنخس به الدابة لتستقيم.

(*65) أنبض القوس: جذب وترها، فإذا أطلقه نبض ورن. الجنائز: ج جنازة: أراد الميت نفسه. هتوف: لها صوت عال. وحذف جواب «إذا» كأنه معلوم لاشك فيه، أي إذا أصابه السهم مات على المكان. ريع: ذعر. أسلمته: خذلته. النواقز: القوائم.

(*66) أهل المواسم: مجامع الناس في زمن الحج. بيّع: مشتر يحسن البيع والشراء. السوم: المساومة. رائز: مختبر. التّلاد: المال القديم الموروث. الحرائز: التي تحرز ولا تباع لنفاستها. الشرعبي: من أجود الثياب وأغلاها. السيراء: ثياب مخططة نفيسة. الأواقي: ج أوقية، وهي من الموازين. نواجز: حاضرة غير مؤجلة. ثمان: يعني ذهبا مصوغا. الخابز: صانع الخبز على النار. بردان: تثنية برد. الخال: موضع تصنع فيه الثياب النفيسة. المقروظ: المدبوغ بالقرظ. الماعز: جلد المعزى.

(*67) أميرها: الذي يؤامره ويشاوره. يجاوز: يترك ويمضي. لاهز: دافع مانع. شراها: باعها. حزّاز: قاطع. الوجد: أشدّ الحب. حامز: ممض محرق.

(*68) البحري: اللؤلؤ. كلمة سبئية قديمة، هذا ما ذكره لي د. إبراهيم الصلوي، المختص باللغات القديمة. وبهذا التفسير يعلو البيت. النجر: الأصل والمنبت. سجحاء: سفينة. تهلكة: موطن خطر. أسقف: طويل في انحناء. أشغى: أسنانه متخالفة متراكبة. ألا تشري: ألا تبيع. الصراري: الملاّحون.

(*69) النبع: شجر قوي. الغرب: شجر رخو ضعيف. الخرب: طائر صغير الحجم.

الهوامش

(1) انظر د. عبدالغفار مكاوي. ملحمة جلجامش. نشر: ذات السلاسل. الكويت 4991.

(2) المفضليات: ص 904 وما بعدها.

(3) انظر كتاب «الموت في الفكر الغربي»، وانظر مقدمته خاصة. ترجمة: كامل يوسف حسين. عالم المعرفة - الكويت - أبريل 4891.

(4) شرح الهذليين: 1/101 وما بعدها.

(5) انظر المقدمة التي كتبها الدكتور عبدالغفار مكاوي لترجمته لملحمة جلجامش.

(6) انظر الشعر والشعراء: 1/581. والخزانة: 2/914-524. والأغاني: 12/231.

(7) المفضليات: ص 992، وانظر قصيدة أبي ذؤيب: شرح أشعار الهذليين: 1/221.

(8) الطرائف الأدبية ص 51.

(9) المفضليات: ص 25.

(10) شرح أشعار الهذليين: 1/712.

(11) المصدر السابق: 2, 451.

(12) المصدر السابق: 3/521.

(13) الإسراء: آية 58.

(14) الديوان. ص: 612 وما بعدها.

(15) الديوان. ص 89 وما بعدها.

(16) الديوان. ص 812.

(17) المفضليات ص 991.

(18) الأصمعيات ص 501.

(19) انظر قصيدة المدح ص 571.

(20) المفضليات ص 852.

(21) المنتخب 1/57.

(22) انظر على سبيل المثال لا الحصر: شرح أشعار الهذليين: 2/121-221, 2/55-75.

(23) انظر: الرحالة في القصيدة الجاهلة، ولاسيما الباب الثاني.

(24) صوت الشاعر القديم ص 941.

(25) انظر قصيدة المدح ص 041-341.

(26, 27, 28) القوس العذراء: المقدمة ص 42-92 ط2. مكتبة الحانجي 2931هـ.

(29) دراسات عربية وإسلامية ص3. مطبعة المدني. المؤسسة السعودية بمصر 3041هـ 2891م.

(30) قصيدة المدح ص 831-0341.

المحرر في سطور:

د. وهب أحمد رومية

* من مواليد سورية.

* دكتوراة في الأدب القديم من كلية الآداب - جامعة القاهرة 1977م بمرتبة الشرف الأولى، مع التوصية بطبع الرسالة وتبادلها مع الجامعات.

* رئيس قسم اللغة العربية بجامعة صنعاء سابقاً.

* أستاذ الأدب القديم بجامعة دمشق.

* يرى أن نقد الشعر ضرب من الإبداع بمقدار ما هو فرع من العلم. وفي ضوء هذه الرؤية يحاور النصوص الشعرية كاشفاً عن ثرائها ومضيفاً إليها نصاً إبداعياً جديداً.

* من مؤلفاته:

«الرحلة في القصيدة الجاهلية»، «قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد». إضافة إلى مجموعة من المقالات في نقد الأدب العربي القديم والمعاصر منشورة في الدوريات الأدبية المعروفة.



فجر العلم الحديث

(الاسلام - الصين - الغرب)

تألـيف: توبي أ. هاف

ترجمة: د. أحمد محمود صبحي

هذا الكتاب

يحاول هذا الكتاب ربط الإبداع بتاريخ الحضارة، فيرى الإبداع واحداً من أبنية الثقافة الثلاثة: البناء الفكري؛ والبناء العلمي؛ والبناء الفني. ويعي خصوصية هذا البناء في طبيعته الفنية؛ وفي كيفية تعبيره عن المرحلة الحضارية التي يواكبها أويتنبأ بها أو يقترحها. ويرى الخطاب النقدي خطاباً تصورياً تسري فيه روح الشعر؛ وتربطه بالفن صلةُ رحمٍ واشجة، أو ضرباً من الإبداع وإن توسل بأدوات العلم ومناهجه، ولا مناص له من أن يكون كذلك إذا أراد أن يكون خطاباً نقديّاً أصيلاً.

وفي ضوء العلاقة بين هذه المحاور الثلاثة «الحضارة والإبداع والنقد» مضى مؤلف هذا الكتاب يستأنف النظر في شعرنا القديم؛ وفي بعض ما قيل حوله من نقد معاصر، فقدّم قراءة تحليلية ناقدة للمنهج الأسطوري في دراسة الشعر الجاهلي، وضمّ إليها محاولة جديدة في دراسة هذا الشعر وتفسيره رغبة منه في الكشف عن رؤية الذات شاعرة لنفسها في مرآتها الخاصة وفي مرايا الآخرين معاً، وعن رؤية هذه الذات للكون ومشكلاته الكبرى ونواميسه الخالدة، تسعفه في ذلك معرفة واسعة للشعر العربي: قديمه وحديثه، وشاعرية عالية قادرة على الدهشة الحيّة والتعاطف العميق والكشف الباهر.